ملابس وحلى المرأة الهندية

من خلال تصاوير المخطوطات المغولية والدكنية

د. أحمد السيد الشوكى (*)

عُرفت الحضارة الهندية بتميزها في صناعة الملابس والحلي، وتعد تصاوير المخطوطات المغولية والدكنية مرآة صادقة للتقدم في هذه المجالات، وربما يعود ذلك بالدرجة الأولى إلى ما شملته هذه التصاوير من نماذج متنوعة وصادقة لما كانت ترتديه المرأة الهندية من ملابس، وتتزين به من حلي إبان تلك الفترة، فقد اشتهرت الهند بصناعة النسيج طوال عصورها القديمة وإن كان صيتها قد ذاع في هذا المجال منذ الفتح الإسلامي لها(١)، وقد كانت مراكز الحضارة في العواصم المغولية الهندية في دهلي وأجرا تحدد طرز الأزياء التي يرتديها كبار رجال الدولة ونساؤهم بما في ذلك قصور الملوك المعادين في راجستان كما حدث ذلك في عصر الإمبراطور أكبر ومن بعده من الأباطرة (٢)، والجدير بالذكر أن الدكن(٣) بلغت شأواً عظيماً فى صناعة المنسوجات سيما كلكنده التى اشتهرت بمنتجاتها من الأقمشة القطنية والتي كانت تصدر كميات كبيرة منها إلى آسيا الصغرى وبلاد فارس(٤)، وقد بلغت هذه الصناعة قدراً كبيراً من التقدم حتى صار لها تجارة رائجة مع أوروبا، عمل فيها عدد من التجار الأوروبيين أنفسهم(٥)، ولم تقل مدينة بيجابور شهرة عن كلكنده في صناعة النسيج، ومما يؤكد ذلك أن بلدة شاهبور التي تقع خارج بيجابور كانت تحتوى على مصانع النسيج الملكي(٦) ، كما كانت مدينة أورنك آباد في أحمد نكر مركزاً هاماً لصناعة المنسوجات

* – مدرس بقسم الآثار –كلية الآداب– جامعة عين شمس .

الحريرية والمطرزة[٧] ، ومما يجدر الإشارة إليه أنه وصلنا العديد من القطع النسجية المختلفة التي لا تزال تحتفظ بها العديد من المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة[٨]، التي تشهد ببراعة الفنانين والنساجين المغول والدكنيين.

وجدير بالذكر أن النساء لعبن دوراً هاماً في صناعة النسيج حيث اشتهرن بنسجه وتطريزه وبلغن مهارة عالية في ذلك[٩] ويذكر ان نورجهان كان من ذوقها إشاعة الثياب الرهيفة البيضاء الشفافة للرجال والنساء على السواء[١٠] ويذكر أن نورجهان عندما أرادت أن تنسج طاقية العيد لزوجها قررت أن يكون التطريز بنسيج حريري شفاف وبهذا ابتكرت طريقة توزيع الضوء والظل الخفيف فيما يشبه الدانتيلا، ومنذ ذلك الحين بدأت النساء المسلمات بصنع هذه الشباك المظللة ذات الواحد وعشرين عقدة مختلفة النسج[١١] واخذت ملابس المرأة الهندية من ذلك الحين طابع المبالغة في بروز الصدر ونحافة الخصر واستدارة الأرداف. [١٢]

كما أقبل الأباطرة المغول على تشجيع هذه الصناعة وفرضوا عليها رقابة حكومية على نحو ما عرف في سائر أنحاء العالم الإسلامي[١٣]، وزينت المنسوجات الهندية بطريقتين إحداهما الطبع بالأختام الكبيرة والثانية الصباغة الثابتة وبلغت هاتان الطريقتان زمن حكم المغول درجة عالية من حيث الإتقان وجمال الزخرفة[١٤]، كما عرف الهنود منذ القدم تزيين الملابس باستخدام الخيوط النفيسة من الخرز واللآلئ وبعض الأحجار الكريمة كالياقوت والفيروز والمرجان وغيرها خاصة في ملابس الملوك وحاشيتهم وعلية القوم وكبار التجار ونحوهم. [١٥]

وقد اشترك مصورو البلاط في وضع التصميمات الزخرفية للنسيج، وليس أدل على ذلك من أنه في عام ١٠٣٠ هـ/ ١٦٢٠م كلف الإمبراطور جهانكير منصور بان يسجل في لوحاته جميع الزهور في وادي كشمير، ولم يكتف منصور بذلك إنما استوحى من أشكال هذه الطيور أشكالاً جديدة كانت بمثابة مصدر إلهام لمصممي الأزياء، وظهر بذلك أسلوب جديد وتقليد مبتكر من النقوش والزخارف. [١٦]

ويعد القطن من أشهر المواد الخام استعمالاً في الهند خلال عصر المغول، ويرجع استعماله في الهند إلى قرون عديدة قبل الميلاد ويرجع البعض الفضل إلى الهنود في أكتشاف ومعرفة نبات القطن[١٧]، وقد برع الهنود إبان عصر المغول في نسج الأقمشة القطنية، وكانت أغلب أردية النساء من القطن الرقيق[١٨]، ولم يكتفي المغول بسد الاحتياجات المحلية، بل قاموا أيضاً بتصدير الأقمشة القطنية إلى أجزاء كثيرة من العالم في ذلك الوقت. [١٩]

كما أقبل الهنود على نسج الأقمشة الحريرية واشتهرت مدينة احمد أباد في العصر المغولي بمصانع ديباجها وحريرها[٢٠]، ولا يزال متحف المنسوجات في أحمد أباد يحتفظ بالعديد من هذه القطع النسيجية القديمة[٢١]، وقد كان الديباج الهندي غنياً بما فيه من الخيوط الذهبية والموضوعات الزخرفية، وقد ظهر ذلك في ملابس علية القوم[٢٢] وخاصة سراويل النساء بألوانها الجميلة، وقد ذكر بيرنير Bernier أنه شاهد كميات كبيرة من الحرير الهندي في البنغال كانت معدة للتصدير للبلاد المحيطة بالهند وإلى أوروبا. [٢٣]

وكان للموسلين المصنع في الهند صيت ذائع في جميع أنحاء العالم ووصلت شهرته إلى الأفاق حتى أنه يروى عن الإمبراطور أكبر أنه أخذ على زوجته ان ملابسها لا تستر جسمها فكان ردها "وماذا عساي أن افعل وأنا أرتدي ثماني حلل من الموسلين بعضها فوق بعض"[٢٤]

وعرفت الهند كذلك استخدام الصوف لنسج الملابس، وخاصة الملابس الداخلية للرجال والنساء والتي تصنع من الصوف الأسود النقي وتطرز حافته بالقصب وهذا النوع من المنسوجات يمثل قمة الجودة والدقة في هذه الصناعة[٢٥]. ويعد أشهر ما نسج من الصوف الهندي ما يعرف بالشيلان الكشميري التي تنسب إلى إقليم كشمير وينسب أغلبها إلى القرن ١٢ هـ/ ١٨م وبعضها ذو زخارف منسوجة أو مطرزة ويتميز بزخرفها النباتية المتنوعة المألوفة في الطراز الهندي.[٢٦]

وسوف نتناول بالدراسة والتحليل اهم الملابس التى أقبلت المرأة على إرتدائها وذلك من خلال تصاوير المخطوطات الإسلامية فى الهند.

١) **براندي**:

هو معطف ثقيل يتم ارتداءه فوق الملابس[٢٧] (انظر شكل رقم١)، وقد وصلنا أحد أمثلته وهو قليل في تصاوير المرأة موضوع الدراسة ويتميز باكمامه الطويلة التي تتدلى خارج اليد، نشاهد ذلك في لوحة تمثل أكبر يستقبل أمه عند مجيئها من كابول إلى الهند[٢٨] ونلاحظ أن أربع من النسوة الحارسات[٢٩] لموكب الأم يرتدين براندي ذا أكمام طويلة يغطي جميع أجزاء جسدهن وتتدلى أكمامه أسفل اليد.

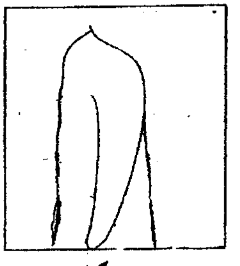
٢) **البردة**: [٣٠]

هي عبارة عن غطاء أبيض غالباً سابغ مجموع في أعلاه على قدر حجم الرأس ثم يمتد نزولا حتى يتصل بالأرض أو يكاد وله في أعلاه دائرتان صغيرتان عند العينين تصنعان من نسيج أقل كثافة من الغطاء نفسه، وتتميز البردة بأنها تغطي جميع جسد المرأة فلا يمكن التعرف هل هي فتاة ام عجوز هزيلة أم سمينة بيضاء أم سوداء[٣١]،(أنظر شكل رقم٢)، وهي أكثر انتشاراً في شمال الهند عن جنوبها وهي أكثر بين المسلمات منه بين الهندوسيات[٣٢]، ويمكننا أن نستنتج من خلال التصاوير موضوع الدراسة أن البردة ارتبطت بالقلنسوة التي توضع ربما لتثبت البردة على رأس المرأة وغالباً ما كان شكل هذه القلنسوة بصلياً وإما أن يبرز منها رياش أو لا، كما كانت البردة من الأزياء التي ترتدى داخل المنزل بل كانت ترتدى خارجه وخاصة أثناء السفر ويمثل ذلك تصويرة تمثل الأمير سليم يستقبل والدته ونشاهد فيها سيدة ترتدي البردة وهي مثبتة على رأسها بقلنسوة بصلية الشكل، كما ارتدت أشراف النساء البردة عند ذهابهن للسوق ويؤكد ذلك ما نشاهده في التصويرة التي تمثل سوق المدينة[٣٣] ونشاهد فيها ثلاث نسوة وقد ارتدين البردة بألوان مختلفة حمراء وبيضاء وصفراء ويعلو رؤوسهن قلنسوات بصلية بنفس لون البردة وقد برز من إحداها رياش سوداء ربما لتمييزها عن رفيقاتها.

٣) **بشواز**:-

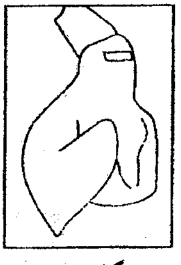
هو رداء فضفاض ترتديه النساء(٣٤)، وهو يرتدي فوق ملابس أخرى وذلك لما يتميز به من الشفافية، وقد أصبح هذا الرداء فيما بعد خاصاً بالراقصات(٣٥)، وهذا الرداء يعد من أشهر الملابس التي أقبلت عليها المرأة في عصر المغول خاصة نساء القصر والجواري والراقصات، وذلك لما له من طابع يعكس البذخ والثراء مع إضفاء الجمال والإثارة على المرأة، وقد تنوعت أشكاله ما بين:

أولاً: الثوب السابغ على الجسد الذي يشف عما تحته من الملابس وقد أقبلت على ارتداء هذا النوع الراقصات ، من ذلك ما نشاهده في التصويرة التي تمثل سلطان بغداد يعد مأدبة لفتاة صينية[٣٦] وقد ارتدت الراقصة أسفله شالوار وقميص، وقد امتدت أطراف البشواز لتلامس الأرض ويمكننا مشاهدة هذا النوع في العديد من التصاوير منها (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك[٣٧]، ونلاحظ في التصاوير السابقة أن البشواز ضيق عند الكتفين والخصر ثم ينسدل بعد ذلك باتساع حتى نهاية القدمين. كما شوهد هذا النوع أيضاً فى تصاوير الدكن من ذلك تصويرة تنسب إلى بيجابور(لوحة ١١) التى تمثل السلطان على عادل شاه الثاني مع نساء بلاطه[٣٨]، وأخرى تنسب إلى كلكنده (لوحة١٢) التى تمثل امرأة ترتدى العمامة[٣٩]، والجدير بالذكر أن الجواري والمحظيات أقبلن أيضاً على ارتداء البشواز السابغ من ذلك ما نشاهده في التصويرة التي تمثل الإمبراطور جهانكير وابنه خرم (شاهجهان) في احتفال لنورجهان[٤٠].



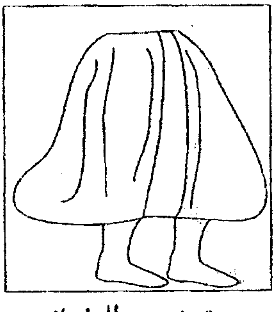
شكل (١)

رسم توضيحي للبراندى

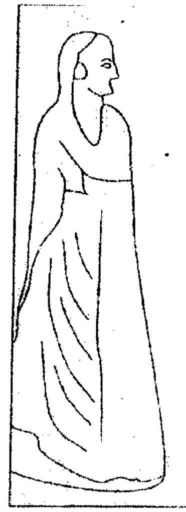


شكل (٢)

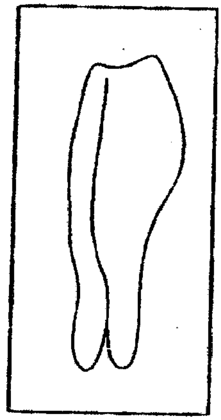
رسم توضيحي للبردة



رسم توضيحي للبشواز



شكل (٤)
رسم توضيحي للساري



شكل (٥)
رسم توضيحي للشلوار



شكل (٦)
رسم توضيحي لراقصة
ترتدي كولي وأسفله شلوار

ثانياً: بشواز على شكل جونلة: (أنظر شكل رقم٣)

وهو على شكل جونلة شفافة تحيط بالجزء السفلي من الجسم فقط، وهي مربوطة من الوسط وتنسدل باتساع لتأخذ الشكل الناقوسي وتصل إلى أسفل الركبة بقليل، وقد أقبلت الملكات على ارتداء هذا النوع من البشواز ويمكننا مشاهدة ذلك في (لوحة ٤) التي تمثل منظر غرامي في شرفة القصر[٤١]، ونشاهد فيها الملكة نورجهان وهي ترتدي البشواز القصير وقد ارتدته أيضاً الجاريتان اللتان تقفان على يمين ويسار التصويرة وما يؤكد ان هذا النوع قد انتشر بين الجواري والخادمات ظهوره في العديد من التصاوير وقد ارتدينه، يمثل ذلك التصويرة التي تمثل جاريتين تقدمان الشراب لسعدي[٤٢]، ذلك إلى جانب العديد من التصاوير.

٤) **الثوب**:

يعرفه ما ير بانه قميص يبدو مثل الجلباب يطلق عليه اسم الثوب[٤٣]، وهناك من يطلق هذا الاسم على اللباس بصفة عامة[٤٤]، ويذكر أحمد عبد الرازق أن المصادر الأدبية التاريخية لم تذكر أشكاله وأوصافه[٤٥]، ولم استطع الوصول إلى معناه باللغة الأوردية، ويمكننا استخلاص أهم أشكاله من خلال التصاوير موضوع الدراسة هو الثوب السابغ ذو الأكمام الطويلة والمنسدل حتى القدمين، وقد ارتدت الأميرات الثوب كما نشاهده في التصويرة التي تمثل خسرو يزور شيرين[٤٦] حيث ارتدت شيرين ووصيفاتها الثوب السابغ بالألوان المختلفة البيضاء والخضراء والحمراء، كما كان الثوب من الملابس التي ترتديها نساء القصور والعامة أثناء الحداد على الوفاة يمثل ذلك التصويرة التي تمثل الحداد على وفاة آباقا خان[٤٧] ونشاهد فيها مجموعة من النساء وقد ارتدين الثوب بألوان مختلفة براقة نلاحظ فيها عدم شيوع اللون الداكن.

ويعد الثوب أيضاً من ملابس الراقصات خاصة في الفترة المبكرة من عمر المدرسة المغولية الهندية يؤكد ذلك ما نشاهده في (لوحة ١) التي تمثل أميراً في مجلس شراب وطرب[٤٨] حيث ارتدت الراقصة ثوباً سابغاً ذهبي اللون.

٥) **الساري**:

وهو عبارة عن قطعة قماش حرة لا تكتفي بتغطية الجزء السفلي من الجسم بشكل مزدوج وإنما تغطي الصدر والظهر أيضاً[٤٩]، ويتراوح طولها ما بين ٥ أمتار و ٨.٢ متر[٥٠] وقد تصل في بعض الأحيان إلى ١٠ أمتار[٥١]، وغالباً ما يلف الساري حول اللاهنجا والكولي، وقد يستغنى في بعض الأحيان عن اللاهنجا وعند ذلك يستخدم ساري أطول يلف حول الجزء السفلي عدة مرات ليعوض غياب اللاهنجا، ويتم عمل عدة طيات عند السرة، أما بقية الساري فينسدل بطيات ويلف طرفه ليغطي الرأس والظهر والأكتاف[٥٢]،(أنظر شكل ٤)، وقد تميزت المرأة الهندية بتنويع طرق ارتداء الساري فيذكر أن المرأة الهندية التي من أصل فارسي كانت ترتدي الساري ذا الطرف المدلى على كتفها الأيمن من الأمام[٥٣] تمييزاً لها عن باقي النساء، وهو يصنع من أقمشة مختلفة بعضها من القطن والأخر من الحرير ويكون بعضه

ثقيلاً وبعضه رقيقاً شفافاً(٥٤)، ويمكننا مشاهدة الساري في العديد من التصاوير منها تصويرة تمثل داراشيكوه في منظر غرامي مع جارية٥٥ حيث ارتدت الخادمتان اللتان تقفان خلف وأمام السرير ساري يلتف حول الجسد ويغطي الرأس والظهر بألوان مختلفة زاهية، كذلك في أخرى تمثل فتاة ترسم محبوبها في الحديقة٥٦ حيث ارتدت السيدات الأربع اللائي في هذه التصويرة الساري ذا اللونين حيث يغطي الجزء السفلي من الجسم بلون بينما يغطي الظهر والصدر بلون أخر.

٦) **شلوار**:

هو السروال الذي يغطي الجزء السفلي للجسم(٥٧)، وقد أخذ الهنود هذه التسمية عن الفرس، فالسروال فارسي معرب(٥٨)، ويذكر أن أصله في الفارسية سربال ومعناه فوق القامة(٥٩)، وأصله مركب من (سر) أي فوق و (بال) أي القامة وله بالعربية عدة معاني منها سروال وسراويل وغيرها(٦٠)، وهناك من يرى أنها مشتقة من الفارسية القديمة (زردارد) وفي الفارسية الحديثة (شلوار)(٦١) وعنها أخذ الأصل الهندي، اما عن شكله فكما وصفه ابن منظور بأنه (ماله حجزة وساقان) (٦٢) والسروال من الألبسة التي استعمالها الرجال والنساء على حد سواء(٦٣)، وأول من ارتدى الشلوار في الهند كان الغزاة من الفرس وانتقل إلى النساء بحكم ميزة التغطية الكاملة للجسم التي يوفرها مع الحفاظ على الوقار وهو ما كان يبحث عنه المسلمون الأوائل في الهند، وقد شكل فيما بعد مع القميص زياً متكاملاً فضلته النساء في الهند بجميع طوائفهن وسمي بـ (شلوار قميص) Salwar- kameez، ويعد هذا الرداء الآن هو التالي في الشعبية بعد الساري(٦٤)، ويمكننا من خلال التصاوير موضوع البحث أن نلاحظ تنوع شكل الشلوار، حيث ظهر الشلوار الضيق الملتصق بالجسم، وكان يرتدى أسفل الملابس من ذلك ما نشاهده في (لوحة ٦) التي تمثل نساء القرية يستقبلن الملك لافانا٦٥.

وقد ارتبط بالشلوار النطاق الذي يربط من الأمام وينسدل بين الساقين ربما ليخفي المنطقة الحساسة من المرأة دون تجسيمها وخاصة في السراويل الملتصقة بالجسم، وقد ارتدت الراقصات هذا النوع من السراويل من ذلك ما نشاهده في (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك وتتميز هذه التصويرة بوجود إحدى الراقصات والتي لم ترتدي النطاق

مما حدا بالرسام أن يحدد منطقة البطن وأسفل السرة وهذا ما يؤكد على فائدة النطاق في ستر هذه المنطقة. ويمكن أن نشاهد ذلك أيضاً فى العديد من تصاوير الدكن من ذلك(لوحة٩) التى تنسب إلى أحمد نكر وتمثل راجا هندولا[٦٦]، وكذلك(لوحة١١) التى تمثل على عادل شاه، و(لوحة١٢) التى تمثل امرأة ترتدى العمامة.

وإلى جانب السراويل الضيقة الملتصقة بالجسم نجد السراويل الضيقة من أسفل والمنتفخة من أعلى عند منطقة الأرداف والفخذين مما يعطي انطباعاً بامتلاء هذا الجزء من جسد المرأة(أنظر شكل رقم٥)، و(لوحة ٤) التي تمثل منظر غرامي في شرفة القصر حيث ارتدت النساء في هذه التصويرة سراويل منتفخة عند الأرداف والفخذين وتنسدل بضيق حتى أسفل الساقين وقد ربطت من الأمام بنطاق طويل ينسدل حتى نهاية حافة السروال، ويتشابه ذلك مع ما نشاهده في (لوحة ٧) التي تمثل صورة شخصية لأميرة[٦٧].

٧) **كربا**:

هو قميص طويل يصل حتى الركبة ضيق عند الصدر وينسدل باتساع وترتديه عامة النساء (أنظر شكل رقم ٧)، وقد وصلنا هذا النوع من الملابس في العديد من التصاوير، مثل التصويرة التي تمثل تلقى نبأ مولد الأمير سليم (جهانكير)[٦٨] حيث ترتديه الخادمتان اللتان تقفان أمام جوسق الأم، ويتميز باكمامه القصيرة ويتشابه ذلك مع ما نشاهده في تصويرة أخرى تمثل زوجة برهمى تذبح طاووساً[٦٩] حيث ترتدي كربا باللون البرتقالي ذات أكمام قصيرة.

٨) **كولي**:

عبارة عن قميص صغير بأكمام[(٧٠)] يغطي منطقة الثديين فقط ويكشف منطقة ما فوق البطن، وتربط أطراف الكولي من الخلف بخيوط على الظهر الذي يبقى عارياً[(٧١)]، وقد ارتدت المرأة المغولية الهندية الكولي مع اللاهنجا والشلوار(انظر شكل رقم٦) وان كان ارتباطه باللاهنجا أكثر، فيكاد لا يلبس فوق اللاهنجا سوى الكولي، وكان يرتدي في أغلب الأحوال معتم لا يشف عن الثديين فيما عدا بعض الحالات التي كانت ترتديه المرأة فيها لخصوصية مع الرجل مثل مناظر الاحتفالات الخاصة ومناظر الحب والغرام أو انفردت فيها

المرأة بالتصويرة مثل التصاوير الشخصية.وقد نسج الكولي من أقمشة معتمة في أغلب أحواله كما في (لوحة ٢) التي تمثل الأمير مراد وزوجته في منظر غرامي[٧٢] حيث ترتدي الزوجة كولي ذو لون بني لا يشف عما تحته، كما نشاهده فى العديد من تصاوير الدكن مثل (لوحة٩) التى تمثل راجا هندولا، و(لوحة١١) التى تمثل السلطان على عادل شاه الثانى ونساء بلاطه. كما نستطيع أن نشاهد الخيوط التي تربط الكولي من الخلف في تصويرة تمثل نسوة يملأن المياه من البئر[٧٣].

ووصلنا كذلك نوع أخر هو الكولي الشفاف الذي يظهر منطقة الثديين ويشف عنهما ونستطيع ان نستنتج من خلال التصاوير أنه كان يرتدي أثناء الاحتفالات الخاصة بالبلاط كما في (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع[٧٤] حيث نشاهد مجموعة من الجواري وقد ارتدين الكولي الشفاف الذي يظهر منطقة الصدر ويشف عنها. كما ظهر هذا النوع أيضاً فى التصوير الدكنى كما نشاهده فى التصويرة التى تمثل الفتاة والعصفور[٧٥](لوحة١٠).

٩) لاهنجا أو (الفرارة) [(٧٦)]:

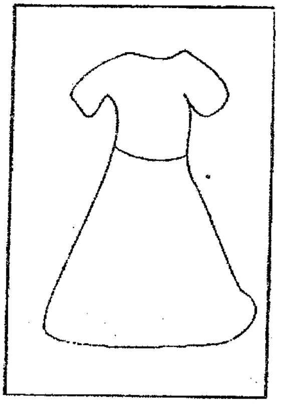
وهي عبارة عن تنورة (جونلة) طويلة فضفاضة تصل حافتها إلى أسفل حتى تكاد تخفي القدمين والكعبين[(٧٧)]، وهي تنسدل باتساع ويكون لها في المعتاد عدد من الطيات[(٧٨)]، وفي أغلب أشكاله ربط بنطاق من الأمام بلون مخالف للون اللاهنجا. (أنظر شكل رقم٨)، وغالباً ما كان يرتدى فوقها كولى قصير ويلتف حول الرأس دوبته طويلة. (أنظر شكل رقم٩)

وهي تعد من أكثر الأزياء شيوعاً لدى المرأة المغولية الهندية بجميع فئاتها، وربما ذلك يرجع إلى ملائمتها إلى تقاليد المسلمين من ستر الجسد ومراعاة قواعد الاحتشام وذلك مع تناسبها في ذوقها مع جميع طوائف الشعب إبان ذلك العصر.

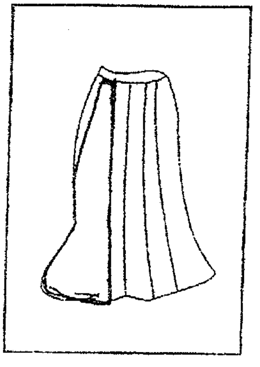
وجدير بالذكر أن الملكات والأميرات أقبلن على ارتداء اللاهنجا، حيث نشاهد ذلك في (لوحة٢) التي تمثل الأمير مراد وزوجته في منظر غرامي. كما كانت اللاهنجا بمثابة الرداء المفضل للجواري ووصيفات القصر كما في (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع والتي نشاهد فيها عدد كبير من الجواري وقد ارتدى أغلبهن اللاهنجا بألوان مختلفة وتتميز

بأن الحزام الذي يربط النطاق ينتهي بشراشيب تعطي انطباعاً بالذوق الرفيع في ارتداء الأزياء لدى المرأة المغولية الهندية.

كما أقبلت الراقصات أيضاً على ارتداء اللاهنجا كما في (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك وإن كنا نستطيع ان نستخلص من خلال التصاوير موضوع الدراسة أنهن فضلن ارتداء الشلوار عن اللاهنجا ربما لسهولة أداء الحركات الإيقاعية أثناء ارتداءه. ومما يجدر الإشارة إليه ان اللاهنجا كانت أيضاً من أوسع الأزياء انتشاراً في الدكن يؤكد ذلك ما نشاهده في العديد من التصاوير المنسوبة 'ليها من ذلك كما نشاهده في العديد من تصاوير الدكن مثل (لوحة٩) التي تمثل راجا هندولا، و(لوحة١١) التى تمثل السلطان على عادل شاه الثاني ونساء بلاطه.



شكل (٧)
رسم توضيحي يمثل كربا



شكل (٨)
رسم توضيحي يمثل لاهنجا



شكل (٩)
رسم توضيحي يمثل
لاهنجا يعلوها كولى
ويلتف حول الرأس دوبته



شكل (١٠)
رسم توضيحي يمثل أورهنى



شكل (١١)
رسم توضيحي يمثل دوبته

أغطية الرؤوس

١) أورهني:

اختلفت الآراء في تفسير معنى أورهنى ففي حين عبرت قواميس اللغة الأوردية عنها على أنها تعني طرحة صغيرة[٧٩]، نجد ان الكثيرين قد خلطوا بين الدوبتة والأورهنى في الشكل والوظيفة[٨٠]، وإن كان الأرجح ان معناها خمار كما ورد في كتاب ذخيرة ألفاظ[٨١] والخمار في اللغة هو ما يغطي رأس المرأة [٨٢]، ويذكر أن الخمار عند العرب لم يقتصر استعماله كلباس للرأس فقط وإنما ينسدل أيضاً على البدن ليغطيه ويصبح لباسا له إلى جانب كونه لباساً رئيسياً للرأس[٨٣]، فقد جاء في القرآن الكريم (وليضربن بخمرهن على جيوبهن)[٨٤]، لذلك عرفه القاموس المحيط بأنه ثوب – وليس غطاء رأس – تغطي به المرأة رأسها.[٨٥]

(أنظر شكل رقم ١٠)، وقد وصلنا منه أشكال مختلفة فمنه ما يرتدى بدون قلنسوة، ومنه ما يعلوه قلنسوة أعلى الرأس ربما لتثبيت الأورهني من الانزلاق عن الرأس.

وقد تشابه هذا مع ما نشاهده في تصاوير المرأة الهندية موضوع الدراسة، وقد وصلنا شكلان أساسيان للأورهني الأول بشكله العادي غطاء للرأس يلتف حول الوجه وينسدل ليغطي منطقة الصدر والظهر، وقد أقبل على ارتداء هذا النوع من أغطية الرؤوس النساء المسنات كما يظهر في التصويرة التي تمثل تلقي نبأ مولد الأمير سليم [٨٦](جهانكير) حيث نشاهد المرأة العجوز التي تقف خارج القصر وقد غطت رأسها وكتفيها بأورهنى أخضر اللون، ويظهر الأورهنى بهذا الشكل كذلك في أزياء الطبقات الدنيا من النساء كما في (لوحة ٦) التي تمثل نساء القرية يستقبلون الملك.

وإلى جانب الشكل السابق وصلنا شكل أخر للأورهنى الذي يثبت من أعلى الرأس بقلنسوة ربما لعدم انزلاقه من فوق الرأس، ويستشف من التصاوير موضوع الدراسة أن هذا النوع الأخر قد أقبلت علي إرتدائه نساء الطبقات العليا من المجتمع المغولي الهندي كما يتضح من التصويرة التي تمثل الاحتفال بختان الأبناء الثلاثة للإمبراطور أكبر حيث يغطي رأس الأم أورهنى باللون الأصفر يعلوه قلنسوة بنفس اللون مما أضفي جمالاً على الأورهني.

٢) **بكري**:

تعني في اللغة الأوردية العمامة[(٨٧)] ويذكر عنها ابن منظور أنها من لباس الرأس معروفة[(٨٨)]، وهي عند المغول في الهند عبارة عن ربطة كبيرة مطوية فوق الرأس ويتدلى منها قطعة من القماش – ذؤابة – مطرزة بكثافة وثراء. وكانت هذه الربطة تضيف ارتفاعاً الى هيئة مرتديها، ويلاحظ ان الفرق بين عمامة الرجل والمرأة أن عمامة النساء كانت خالية من النتوءات أو البروز.[(٨٩)] ومع ذلك فلدينا أمثلة تشذ عن هذه القاعدة من ذلك ما نشاهده في التصويرة التي تمثل الاحتفال بتتويج الإمبراطور جهانكير[٩٠] اذ نشاهد في مؤخرة التصويرة أربع عازفات ومغنيات ارتدت اثنتان منهن قلنسوة صغيرة مربوطة بعمامة قصيرة تشبه عمائم الرجال في نفس التصويرة. ويجدر الإشارة أن تصاوير الدكن قد أمدتنا بتصويرة هامة تعكس لنا إقبال

المرأة الدكنية على ارتدائها كما يشاهد فى التصويرة التى تمثل إمرأة ترتدى العمامة(لوحة١٢).

كما وصلنا كذلك عمائم مخروطية الشكل تشبه الطرطور نشاهدها ذلك في التصويرة التي تمثل أميرات في مجلس شراب وطرب [٩١] حيث ارتدت إحدى الأميرتين عمامة برتقالية اللون مطرزة الحواف و ربطت بإحكام ويبرز منها ذؤابتان إحداهما من أعلى والأخرى من أسفل.

٣)دوبتة:

هي في اللغة الأوردية بمعنى طرحة أو وشاح[٩٢]، وهي عبارة عن قطعة من القماش يصل طولها إلى حوالي ثلاثة أذرع تطوي على الرأس[٩٣](أنظر شكل رقم١١)، وقد تنوعت الأقمشة التي صنعت منها الدوبتة حسب المستوى الاجتماعي للمرأة، وهي تعد من أكثر أغطية الرؤوس انتشاراً في الهند وخاصة مع اللاهنجا والكولي أو الشلوار والقميص[٩٤]، وقد بدأ طول الدوبتة يزداد تدريجياً حتى أن هذا النوع من اللاهنجا أطلق عليه نصف ساري في جنوب الهند[٩٥]، مما حدا بالبعض ان يذكر أن الدوبتة الطويلة تعد بمثابة مرحلة تمهيدية لظهور الساري الكامل في الهند. [٩٦] وابتكرت المرأة المغولية الهندية طرق عديدة لارتدائها بما يضفي عليها في النهاية الجمال والأناقة.

وكانت الدوبتة تمثل غطاء رأس الملكات والأميرات والجواري والوصيفات وأيضاً الراقصات ونساء عامة الشعب في العصر المغولي الهندي ومن المعروف أن المرأة المغولية الهندية ابتكرت عدة طرق لارتدائها ولفها حول الرأس، ويمكننا ملاحظة ذلك من خلال التصاوير موضوع الدراسة كما في (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع الذي نشاهد فيها مجموعة كبيرة من الجواري وقد غطت رؤوسهن الدوبتة المصنوعة من الحرير الشفاف وتركت مقدمة الرأس بدون غطاء وانسدلت الدوبتة على الكتفين كما تدلى طرفيها أحياناً من الأمام أو من الخلف أو طرف من الأمام والأخر من الخلف الأمر الذي يكشف لنا عن الأساليب المختلفة لارتداء الدوبتة.

وجدير بالذكر ان الراقصات فضلن ترك طرفي الدوبتة متدليين من الأمام أو الخلف دون لفها حول الرقبة ربما لتتطاير مع أدائهن الحركات الإيقاعية فتزيد من جمال رقصاتهن يؤكد ذلك ما نشاهده في (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك. وقد اتبعت المرأة الدكنية نظيرتها المغولية فى أساليب ارتداء الدوبته كما يشاهد فى العديد من التصاوير مثل كما نشاهده فى العديد من تصاوير الدكن مثل (لوحة٩) التى تمثل راجا هندولا، و(لوحة١١) التى تمثل السلطان على عادل شاه الثانى ونساء بلاطه.

٤) **القلنسوات**:

لم استطع الوصول إلى معناها باللغة الأوردية، وهي في العربية القلنسوة والقلنساة وغيرها وهي من ملابس الرؤوس المعروفة(٩٧). وقد اشترك كل من الرجال والنساء في ارتداء القلنسوة وهي تشير إلى الطاقية أو الكلوتة أو العرقية التي توضع تحت العمامة(٩٨). ونستطيع أن نستخلص منها أشكالاً متنوعة من خلال التصاوير موضوع الدراسة فمنها ما يلبس فوق البردة والأورهنى كما سبق التنويه .

ووصلنا كذلك أشكال عدة للقلانس المستديرة المرتفعة، كما في التصويرة التي تمثل الاحتفال بميلاد الأمير سليم حيث ارتدت إحدى الأميرات اللائي يجلسن في الجوسق الذي يقع في مؤخرة التصويرة قلنسوة مرتفعة ذات شكل مستدير كذلك ارتدت خادماين في مقدمة التصويرة نفس القلنسوة ولكن بألوان مختلفة.

وجدير بالذكر أن بعض هذه القلانس يبرز منها بعض الريش كما في التصويرة التي تمثل أماً ترضع طفلها٩٩ ونشاهد فيها إحدى الخادمات وتقف على يمين سرير الأم وقد ارتدت قلنسوة مرتفعة مستديرة يبرز من مؤخرتها ريش صفراء اللون.(أنظر شكل رقم١٢)، ووصلنا كذلك أشكالٌ للقلانس بصلية الشكل والتي تأخذ شكل الرأس يمكن مشاهدتها فى التصويرة التي تمثل الاحتفال بختان الأبناء الثلاثة للإمبراطور أكبر حيث يلاحظ أن الجارية التي تقف خلف الأم قد غطت رأسها قلنسوة حمراء ذات حواف صفراء وهي ذات شكل بصلي.

٥) **غطاء الجغتيائية:**

هو عبارة عن غطاء للرأس مرتفع ومخروطي الشكل وغالباً ما يلتف حوله من الخلف منديل، وقد يلتف حول الرقبة من الأمام بما يوحي بان كل من المنديل وغطاء الرأس عبارة عن قطعة واحدة(أنظر شكل رقم١٣)، وهذا الغطاء قد كان خاصاً بالأشراف سواءً الرجال منهم أو النساء من الجغتيائيين [١٠٠] إذ أفضي انتشار دورهم في عصر أكبر على وجه الخصوص وانحسارها فيما بعد أن أصبحت التصاوير المبكرة التي تعود إلى عصر أكبر ممتلئة بتصاوير النساء اللائي غطين رؤوسهن بغطاء رأس التشاجوتاى يستوي في ذلك الأميرات أو الخادمات أو الشخصيات الثانوية في التصاوير بما يوحي أنه لم يقتصر فقط على هذه القبيلة وإنما أقبلت النساء بصفة عامة في تلك الفترة على تقليدهن في ارتداءه كما في التصويرة التي تمثل الاحتفال بميلاد الأمير سليم حيث ارتدى هذا النوع من أغطية الرؤوس عدد كبير من النساء يمثلن أميرات وخادمات وراقصات، ونشاهد ذلك أيضاً في التصويرة التي تمثل الاحتفال بختان الأبناء الثلاثة للإمبراطور أكبر.

ألبسة القدم

تعد ألبسة القدم في تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية والدكنية قليلة نسبياً خاصة بمقارنتها بالملابس وأغطية الرؤوس إذ كان الغالب على الظهور في هذه التصاوير سوى الحذاء.

والحذاء كلمة عامة تطلق على كل ما يلبس في القدم من خف ومركوب ونعل وغيره[١٠١] ومن المعروف أن الهنود اشتهروا بصناعة الأحذية والنعال خاصة لدى العرب[١٠٢]، ونستطيع أن نستخلص من خلال التصاوير موضوع الدراسة نوعين من الأحذية.

النوع الأول: عبارة عن حذاء يغطي صفحة القدم، وقد صنع بألوان مختلفة حمراء وصفراء وزرقاء ونقش بزخارف هندسية ونباتية متنوعة، وتنتهي مقدمته بطرف مائل إلى الأمام ومتجهاً إلى أعلى، (أنظر شكل رقم١٤) وأطلق عليه الهنود إسم بوابيج[١٠٣]. وجدير بالذكر أن إيران

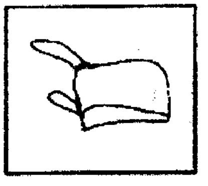
عرفت مثل هذا النوع من الأحذية[١٠٤] الذي نشاهده في العديد من التصاوير منها التصويرة التي تمثل سلطان بغداد.

أما النوع الثاني: فهو يختلف عن النوع السابق في مقدمته التي اتخذت شكلاً مدبباً(أنظر شكل رقم١٥)، و(لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع، و (لوحة ٧) التي تمثل صورة شخصية لأميرة.

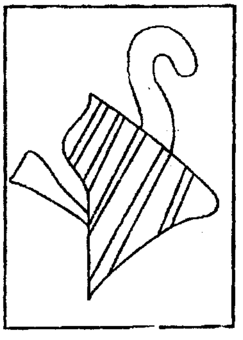
ثانياً: الحلي

تعتبر فنون صناعة الحلي والتزين من الفنون التي ذكرتها الكتب السنسكريتية وحثت على تعلمها[١٠٥]، وكان هذا ينطلق من خلال فكرة الجمال التي سيطرت على أهل الهند، ويذكر أن السجلات القديمة حوت ستة عشر أسلوباً يمكن للمرأة أن تستخدمها للتجميل والتزين أطلق عليها اسم (شرينجار)[١٠٦] و تبعا لذلك فقد ازدهرت صناعة الحلي في الهند منذ العصور القديمة وحتى عصر المغول[١٠٧]، وساعد على ذلك تبني أباطرة

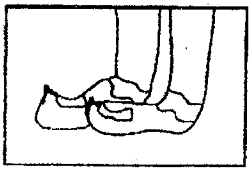
وأمراء المغول فكرة (أن مجد وثراء الإمبراطور أو الأمير يتضح بصورة جليلة من خلال مبانيه ومكتبته ومجوهراته)، لذلك رعى أباطرة المغول أعداداً كثيرة من الرسامين والمعماريين والصاغة[١٠٨].



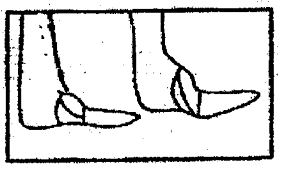
شكل (١٢)
رسم توضيحي للقنسوة



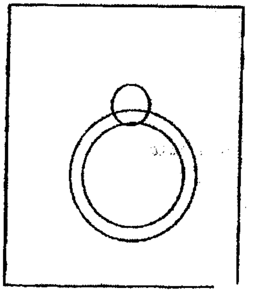
شكل (١٣)
رسم توضيحي لغطاء الجغتيائية



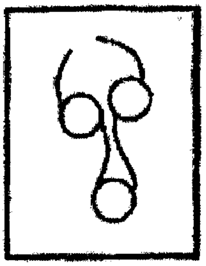
شكل (١٤)
رسم توضيحي للحذاء المقوس



شكل (١٥)
رسم توضيحي للحذاء مدبب



شكل (١٦)
رسم توضيحي لقرط
بالى أو بالا



شكل (١٧)
رسم توضيحي لقرط بته

وجدير بالذكر أنه لا يوجد حتى الآن اتفاق تام بشأن وضع ترتيب زمني للمجوهرات الإسلامية في الهند إذ لم يصلنا حتى الآن ما يمثل فن المجوهرات الإسلامي السابق على العصر المغولي، وبالتالي فإن الحديث عن المجوهرات والحلي الهندية يتساوى مع المجوهرات الإسلامية في الهند[١٠٩]، لكن من الشائع أن المغول لم يتركوا مادة إلا وصنعوا منها حلياً خاصة الذهب الذي كان لطبيعته[١١٠] أن أصبح هو الزوج المثالي للأحجار الكريمة في معظم حلي المغول، ووصلت صناعة الأحجار الكريمة المتنوعة من الماس النادر والياقوت والزمرد واللؤلؤ[١١١] إلى درجة عالية من الإتقان والجودة كما برع الهنود في ترصيع المعادن بالتكفيت والترصيع بالمينا[١١٢] ولعل أقدم ما عرفه المغول في الهند من الأحجار الكريمة كانت ماسة كوهي النور (كوهينور) أو جبل النور[١١٣] من عصر الإمبراطور بابر، التي ورثها عنه ابنه همايون، وظل اهتمام أكبر بصناعة الأحجار الكريمة والمجوهرات حتى أنه علم ولده جهانكير فن صياغة الأحجار الكريمة[١١٤]، وربما كان أعظمهم في هذا المجال هو شاهجهان الذي كان له حق الاختيار الأول من أغنى منجم جواهر في الهند – جولكندة– وما كان يرده فقط كان يسمح بتداوله في الأسواق وكان كبار تجار الجواهر يحضرون مصنوعاتهم الجميلة إلى شاهجهان ليفحصها بصفته أعظم خبير في هذا المجال وكان حكمه

نهائياً في عالم الجواهر في ذلك الحين، وحتى عندما سجنه ابنه "أورانجزيب" كانت ترسل إليه الأحجار الكريمة في السجن الملكي ليقدر قيمتها. (١١٥)

ولعل من أكبر دلائل البذخ والثراء في عهد شاهجهان عرش الطاووس الذي أمر بصناعته(١١٦)، وكان السلاطين يبحثون عن الجواهريين الهنود أو الأجانب الذين كانوا محل تقدير(١١٧)، وظل هذا الاهتمام حتى عصر أورانجزيب يؤكد ذلك ما ذكره دوبين عن الرحالة Monucci وهو رحالة من البندقية زار الهند في عصر أورانجزيب قائلاً "عامة كان للنساء أربعة صفوف من اللآلئ تتدلى من أعناقهن وتصل حتى الجزء السفلي من بطونهن وفوق منتصف الرأس كان هناك باقة من اللآلئ والتي تتدلى لأسفل الجبهة، وهي ذات زينة رائعة من الأحجار الباهظة والتي شكلت بأشكال الشمس والقمر والنجوم"(١١٨)

وجدير بالذكر أن الأحجار الكريمة من السلع الهامة التي كانت الهند تصدرها للعالم وأوروبا بوجه خاص(١١٩)، وقد اتخذت الحلي في الهند بعض الدلالات الاجتماعية لدى المرأة المغولية لا يمكن إغفالها(١٢٠) وسوف نتناول أهم هذه الحلي بالدراسة والتحليل من خلال تصاوير المخطوطات وذلك وفقاً للتقسيم التالي.

أولاً: حلي الأذن	ثانياً: حلي الرأس والجبهة
ثالثاً: حلي الأنف	رابعاً: حلي العنق
خامساً: حلي الذراعين	سادساً: حلي اليدين
سابعاً: حلي الأصابع	ثامناً: حلي القدم

أولاً: حلي الأذن

تنوعت أشكال الأقراط التي ارتدتها المرأة المغولية الهندية، ويذكر أن لبس الأقراط في الأذن كانت من العادات الشرقية القديمة، ثم انتقلت من آسيا موطنها الأصلي إلى أوروبا(١٢١) ويعرف ابن منظور حلي الأذن بأنه "القرط الذي يعلق في شحمة الأذن"(١٢٢) ويمكننا التمييز بين أربعة أشكال من الأقراط من خلال التصاوير موضوع الدراسة.

١) **بالي أو بالا**: (انظر شكل ١٦)

وهو قرط على هيئة حلقة تعلق في الأذن(١٢٣)، وبالتالي يطلق هذا الاسم على القرط ذي الشكل العادي الذي انتشر تقريباً في معظم الحضارات القديمة ولا يزال يستخدم حتى الآن،

ويمكننا مشاهدته في (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع حيث ارتدت إحدى الجواري هذا النوع من الأقراط.

٢) **بتة**: (أنظر شكل ١٧)

وهو قرط للأذن على شكل ورقة شجر ثلاثية[١٢٤] و أقبلت المرأة المغولية الهندية على ارتدائه حيث نشاهده في تصويرة تمثل منظراً غرامياً في شرفة القصر حيث ارتدت الجواري والوصيفات هذا القرط ونشاهده أيضاً في (لوحة ٨) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل. و(لوحة ١٠) التى تمثل الفتاة والطائر.

٣) **جهمكا**:

وهو قرط على شكل دائرة كبيرة توضع في الأذن[١٢٥]، ويتميز هذا القرط بشكله وحجمه الواضح، ويمكننا مشاهدة في التصويرة التي تمثل أميرة في مخدعها حيث نشاهد الأميرة وقد ارتدت قرطاً من نوع جهمكا، كما أقبل على ارتدائه أيضاً جواري القصر الإمبراطوري حيث نشاهد ذلك في (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع.

٤) **جهلنان**: (انظر شكل١٨)

وهو قرط يتدلى منه دلايات (شراشيب) مختلفة ومتنوعة[١٢٦]، وهذا القرط يختلف عن نوع بتة في أن الأخير دلاياته على شكل ورقة الشجر ثلاثية ، بينما تعددت الدلايات واختلفت أحجامها وأعدادها في قرط جهلنان ويمكننا مشاهدة هذا القرط في التصويرة التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة نورجهان[١٢٧]. ونلاحظ في هذا النوع من الأقراط على وجه الخصوص إمكانية الجمع بينه وبين قرط أخر في نفس الأذن وخاصة نوع جهمكا.

٥) **سهياري**: (انظر شكل ١٩)

وهو قرط يأخذ شكل الأذن[١٢٨]، وهو من أوسع الأقراط انتشاراً بين النساء في التصوير الهندى وخاصة المدرسة المغولية الهندية، وذلك لما يضيفه من جمال وفخامة على أذن المرأة ويمكننا مشاهدة العديد من الأمثلة لهذا القرط في العديد من التصاوير التي تؤكد مدي إقبال الملكات والأميرات على هذا النوع من الأقراط من ذلك (لوحة ٢) التي تمثل الأمير

مراد وزوجته في منظر غرامي حيث ارتدت الأميرة قرط سهياري مع قرط جهمكا، وأقبلت الوصيفات والجواري والراقصات كذلك على ارتداء هذا النوع من الأقراط من ذلك ما نشاهده في (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك حيث ارتدى أغلب الراقصات في هذه التصويرة قرط من نوع سهياري.

ثانيا: حلي الرأس والجبهة: -

اهتمت المرأة المغولية الهندية بحلي الرأس والجبهة وقد كان لبعض هذه الحلي بعض الدلالات الاجتماعية والعقائدية، وسوف نتناول كل منها بالشرح والتحليل.

١- بينا: (انظر شكل ٢٠)

هي إحدى حلي الجبهة وكانت توضع وسط الحاجبين[١٢٩]، وقد تكون هذه الحلية فصاً من الأحجار الكريمة أو الذهب[١٣٠] أو الفضة يلصق على الجبهة بطريقة معينة كما في (لوحة ١) التي تمثل أمير في مجلس شراب وطرب حيث نلاحظ ان الراقصة تضع بينا بين حاجبيها. وقد تتألف بينا أحياناً من سلسلة تتدلى من مفرق الرأس ويتدلى منها فص من الأحجار الكريمة أو حلية ذهبية أو فضية، وهذا الأسلوب كان الأكثر انتشاراً وتناولاً في تصاوير المرأة المغولية الهندية، إذ نشاهده في (لوحة ٢) التي تمثل الأمير مراد وزوجته في منظر غرامي وكذلك في (لوحة ٤) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع، وتظهر هذه الحلية أيضاً في التصاوير الشخصية كما في (لوحة ٧) التي تمثل صورة شخصية لأميرة. و(لوحة ١٠) التي تمثل الفتاة والطائر.

٢- تيكا:

وهي علامة تضعها المرأة الهندوسية على جبهتها باللون الأحمر غالباً وهي ذات شكل مستدير أو طويل أو أي شكل أخر، كعلامة على زواجها[١٣١]، أو لأغراض أخرى مثل الحماية من الشر أو لحماية الأطفال من الحسد أو للاحتفال بالجلوس على العرش أو للعبادة أو للحماية أثناء السفر، وقد توضع للخيول أيضاً لنفس السبب.[١٣٢]

ولقد تعددت مسمياتها حسب مدلولها حيث أطلق عليها اسم القشقة إذا كانت علامة للزواج[١٣٣]، أما إذا كانت لموت الزوج فتسمي سندور حينئذ وتصل حتى مفرق الرأس[١٣٤]

وكذلك تختلف مسمياتها حسب الشكل فإذا كانت نقطة مستديرة تسمى بندي أما إذا كانت خطاً فتسمي تيكا[١٣٥] وهو الاسم الأعم لها، ونستطيع بواسطة هذه العلامة أن نفرق بين المسلمات والهندوسيات في التصاوير ولكن مع بعض الحذر حيث وصلنا بعض الأمثلة الشاذة لنساء مسلمات أضاف المصور لجباههن علامة التيكا من ذلك (لوحة٨) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل حيث صورت وهي تضع بندي مستديرة حمراء في وسط جبهتها وربما ان المصور كان هندوسياً فأضاف هذه العلامة بحكم العادة.

٣- جهومر:

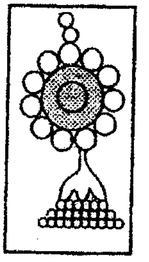
وهي حلية كبيرة توضع بجانب الرأس[١٣٦] وقد تنوعت أشكالها فمنها ما يأخذ شكل الورقة النباتية كما يتضح من التصويرة التي تمثل راج كونوار والعشاق الأربعة[١٣٧] حيث نشاهد النساء داخل الجوسق وهن يضعن جهومر على هيئة ورقة نباتية وقد وصلنا شكل أخر لجهومر على هيئة زهرة القرنفل يمكن مشاهدتها في (لوحة ١٧) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع حيث تحلت بها بعض الجواري.

ثالثاً: حلي الأنف

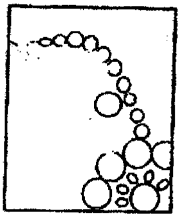
يعكس اهتمام المرأة المغولية الهندية بتزيين أنفها بالحلي مدى حرصها على إضافة كل ما له صلة بالجمال إلى وجهها، وسوف نتناول حلي الأنف بالشرح والتحليل من خلال التصاوير موضوع الدراسة.

١- كيل :

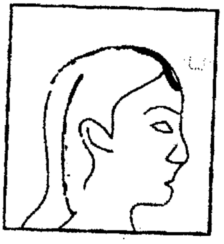
هي حلية صغيرة للأنف تشبه زهرة القرنفل[١٣٨]، ويمكن التمييز بين شكلين من هذا النوع من الحلي حسب موضعه من الأنف، الأول يوضع في الجزء السفلي من الحاجز الأوسط للأنف وهذا الأسلوب هو الأوسع انتشاراً في حلي الأنف في المدرسة المغولية الهندية كما في (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع وفي (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك، وربما يتضح هذا النوع من الحلي بصورة جلية في التصاوير الشخصية كما في (لوحة ٨) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل.



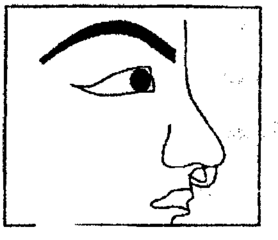
شكل (١٨)
رسم توضيحي يمثل جهلنان



شكل (١٩)
رسم توضيحي يمثل سهيارى



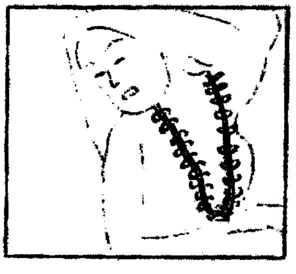
شكل (٢٠)
رسم توضيحي يمثل بينا



شكل (٢١)
رسم توضيحي يمثل نته



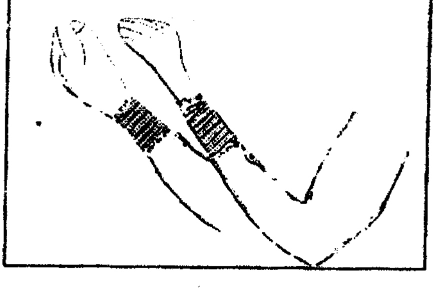
شكل (٢٢)
رسم توضيحي يمثل تعويذ العنق



شكل (٢٣)
رسم توضيحي يمثل جكنى



شكل (٢٤)
رسم توضيحي يمثل بازوبند



شكل (٢٥)
رسم توضيحي يمثل كرا

أما الشكل الثاني لهذا النوع من الحلي فيوضع بجانب الأنف وتبدو من الخارج كرأس زهرة القرنفل كما نشاهده في التصويرة التي تمثل أميرة في مخدعها وقد تحلت الأميرة بكيل على جانب أنفها ويبدو من الخارج كرأس زهرة القرنفل، وهذا النوع أقل انتشاراً من النوع الأول، ربما لأن هذا النوع كان يحتاج إلى ثقب الأنف نفسها ليثبت فيها أما النوع الأول فلا يحتاج إلى ذلك وإنما يعلق بالضغط في الأنف.

٢- نتة: (شكل رقم ٢١)

وهي حلية للأنف عبارة عن حلقة توضع في الأنف وقد تربط بسلسلة تتصل بالشعر أو الأذن، وهذا المسمى يطلق أيضاً على الحبل الذي يربط في أنف الحيوان للتحكم به (خطام)[١٣٩]، وقد أمدتنا التصاوير المولية الهندية بأمثلة قليلة من هذا النوع إذ نشاهده في (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع، حيث تزينت الجارية التي تقف في مقدمة التصويرة بهذا النوع من الحلي، ولعل ترجع قلة ظهور هذا النوع من الحلي يرجع إلى ما له من خطورة على المرأة نفسها، فقد تتعرض السلسلة للشد عن طريق الخطأ فتصيب أذن أو أنف المرأة بالأذى، وتبعاً لذلك فضلت المرأة الهندية عدم ارتدائه إلا في أضيق الحدود وفي المناسبات الخاصة.

رابعا: حلي العنق

اهتمت المرأة المغولية الهندية بحلي العنق وذلك لما يضيفه من جمال على هذا الجزء الهام من جسد المرأة والذي يعد من أبرز علامات الجمال لدى المرأة بصفة عامة، وجدير بالذكر أن المرأة في رسوم معظم مدارس التصوير الإسلامي قد استخدمت أنواع مختلفة من العقود والقلائد والسلاسل[١٤٠]، وسوف نتناول كلاً من هذه الحلي بالدراسة والتحليل بحسب التصاوير موضوع الدراسة.

١- تعويذ (انظر شكل ٢٢)

هي إحدى الحلي التي تعلق في العنق أو العضد بواسطة سلسلة كما كانت توضع أيضاً على شواهد القبور وبها نقوش مكتوبة تمثل آيات قرآنية أو أدعية او كلمات سحرية[١٤١] أو

أسماء للآلهة الهندوسية لحماية من يرتديها.[١٤٢] بواسطة سلسلة من نوع زنجير في أغلب الأحوال.

وتعتبر الدلايات من أجمل أدوات الزينة وقطع الحلي وهي تتخذ أشكالاً بسيطة وأخرى معقدة فكان يوجد منها ما رصع بالأحجار الكريمة[١٤٣] ويغلب على أشكال التعويذ الشكل المستطيل من ذلك ما نشاهده في (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك حيث نشاهد فيها إحدى الراقصات وهي ترتدي تعويذ مستطيلة الشكل تتدلى من زنجير يلتف حول الرقبة.

٢- تورا:

وهي سلسلة عريضة من الذهب أو الفضة صغيرة الحجم تتدلى من العنق[١٤٤]، وقد عرف الإنسان منذ القدم السلاسل المعدنية كحلية يتحلى بها كل من الرجل والمرأة[١٤٥]، وقد وصلنا من هذا النوع أمثلة عديدة منها ما نشاهده في (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع حيث ارتدت بعض الجواري سلسلة ذهبية من نوع تورا، وما ورد في التصويرة التي تمثل لوحة تفصيلية لنورجهان ووصيفاتها[١٤٦]، حيث ارتدت الجارية التي تقف في المؤخرة سلسلة ذهبية من نوع تورا.

٣- جُكني: (انظر شكل٢٣)

وهي عبارة عن سلسلة متدلية حول الرقبة وقد وزع حولها زوائد أو دلايات (شراشيب) متنوعة[١٤٧]، ونلاحظ ان هذه الحلية كانت من أكثر الحلي انتشاراً في التصاوير المغولية الهندية، حيث نشاهدها في (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك حيث نشاهد معظم الراقصات وقد ارتدين جكني في أعناقهن، وفي التصويرة التي تمثل جاريتين تقدمان الشراب لسعدي[١٤٨].

٤- زنجير:

وهي عبارة عن سلسلة معدنية من حلقات متراكبة[١٤٩]، وقد وصلنا منها أمثلة عديدة وجدير بالذكر أن زنجير قد ارتبطت ارتباطاً وثيقًا بتعويذ ، وقد وصلنا العديد من التصاوير التي

ارتدت فيها المرأة حول عنقها زنجير يتدلى منها دلاية صغيرة من ذلك (لوحة ٦) التي تمثل نساء القرية يستقبلون الملك لافانا، و التصويرة التي تمثل جاريتين تقدمان الشراب لسعدي.

٥- كلوبند:

وهى تشير إلى رابطة العنق من الحرير أو الصوف وكذلك عقد أو طوق يحيط بالرقبة[١٥٠]، ولذا تطلق على العقود والأطواق الملتصقة بالرقبة وقد وصلنا أمثلة عديدة منها كما نشاهد في (لوحة ٢) التي تمثل الأمير مراد مع زوجته في منظر غرامي، وفي (لوحة ٤) التي تمثل منظراً غرامياً في شرفة القصر. و(لوحة ١٠) التى تمثل الفتاة والطائر.

٦- مالا: (انظر شكل ٦٣)

وهو عبارة عن عقد طويل من اللؤلؤ او الفيروز أى من الأحجار الكريمة، وكان يطلق أيضاً على المسبحة التي يحملها الهندوس[١٥١]، وقد وصلنا أمثلة عديدة كما في التصويرة التي تمثل شاهجهان يهنئ ابنه أورانجزيب بمناسبة زفافه. [١٥٢]، حيث يحيط بأعناق بعض الراقصات مالا طويلة من الأحجار الكريمة. ووصلنا كذلك أمثلة للمالا أو المسبحة ، المصنوعة من الخرز الأسود، التي اختص بها رجال الدين بصفة عامة والهندوس بصفة خاصة، كما أقبلت بعض النساء على التحلي بها ووضعها في جيدها، كما في التصويرة التي تمثل نورجهان تستمع إلى عازفة موسيقى في شرفة القصر[١٥٣].

خامساً: حلي الذراعين:-

اهتمت المرأة المغولية الهندية بحلي الذراعين في إطار حرصها واهتمامها بالأدوات التي تبرز جمالها وحسنها، وفيما يلي عرض لأهم أنواع هذه الحلي من خلال التصاوير موضوع الدراسة.

١- بازوبند (انظر شكل ٢٤)

وهي حلية تلبس في الذراع[١٥٤]، وتتشابه في وظيفتها مع المعاضد أو الدماليج والعضاد والمعضد أى ما شد في العضد من الحرز وقيل أيضاً المعضدة والمعضد و الدملج لأنه على العضد يكون، واعتضدت الشيء أى جعلته في عضدي[١٥٥]. ولقد ظهرت المعاضد في

التصاوير الإسلامية عبر عصورها المختلفة[١٥٦]، وقد ظهرت في مدرسة التصوير المغولية الهندية على عدة أشكال.

الشكل الأول: على هيئة سوار يحيط بالعضد من ذلك ما نراه في التصويرة التي تمثل أميراً في مجلس شراب وطرب حيث ارتدت الجواري ونساء الفرقة الموسيقية بازوبند على شكل سوار منفرد.

الشكل الثاني: وهو عبارة عن بازوبند يتكون من عدة أساور متراكبة ومتنوعة الأحجام ونشاهده في (لوحة ٢) التي تمثل الأمير مراد وزوجته في منظر غرامي .

الشكل الثالث: وهو على هيئة أساور تحيط بالمعضد يتدلى منها دلايات باحجام وأشكال مختلفة من ذلك ما نشاهده في (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع حيث يحيط بمعاضد الجواري بازوبند يتدلى منه دلايات متنوعة الأشكال.

وقد ترتدي المرأة نوعين من البازوبند في أن واحد كما يظهر في التصويرة التي تمثل نسوة يملأن المياه من البئر[١٥٧]، ونشاهد فيها النساء وقد احاط بمعاضدهن بازوبند يتكون من إسورة منفردة وأخرى يبرز منها دلايات متنوعة الأشكال.

٢) **تعويذ**:

وهي نوع من الحلي يحيط بالمعاضد[١٥٨] وهي تتشابه مع تعويذ التي كانت تعلق في العنق وهي تظهر في العديد من التصاوير موضوع الدراسة منها (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك، حيث نشاهد الراقصة التي تقف في المؤخرة وقد أحاط بعضدها تعويذ يتوسطه حجر كريم، وفي (لوحة ٧) التي تمثل صورة شخصية لأميرة يحيط بمعضدها بازوبند.

وقد يحيط بالعضد تعويذ وبازوبند معاً كما في (لوحة ٨) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل وقد أحاط بعضدها بازوبند على هيئة سوار منفرد أسفله تعويذ، وكما في التصويرة التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة نورجهان.

سادساً: حلي اليد

اهتمت المرأة في الهند بحلى اليد ويرجح أن أقدم ما وصلنا من حلي اليد يرجع إلى حضارة وادي الهندوس ٢٣٠٠-١٠٠ ق.م، كما تدل على ذلك التماثيل البرونزية التي عثر عليها في موهنجو دار حيث تغطي الأساور اليد والذراع بأكمله، وتظهر تماثيل ولوحات أخرى من أجانتا واللوار الشيء نفسه[١٥٩] . وجدير بالذكر أن كثيراً من أساور اليد احتفظت بتقاليد الفن الشرقي القديم، كما يلاحظ أن بعضها صنع من الذهب المجوف البسيط الصناعة، وبعضها مفرغ (شفتاشي) مؤلفة رسوم هندسية مختلفة[١٦٠]، كما صنعت أيضاً من معادن أخرى وأحجار كريمة وكذلك من العاج والزجاج وسوف نتناول أهم أنواع حلي اليد من خلال التصاوير موضوع الدراسة.

١- تشوري:

وهي عبارة عن حلقة مغلقة من الذهب أى سوار تتحلي به المرأة في اليد[١٦١] وقد أقبلت المرأة المغولية بجميع فئاتها وطوائفها الاجتماعية على ارتداء تشوري، يؤكد ذلك ما نشاهده في التصاوير موضوع الدراسة، ومنها (لوحة ١) التي تمثل أميراً في مجلس شراب وطرب حيث تحلت بها نساء الفرقة الموسيقية، و و(لوحة ٨) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل.

٢- كرا: (انظر شكل ٢٥)

وهي عبارة عن حلقة – غويشة – توضع في اليد وهي مزودة بمحبس للفتح والغلق[١٦٢]،وكانت تصنع من المعادن المختلفة أو من العاج أو العظم أو الأخشاب أو الزجاج، وهي لا تستخدم غالباً منفردة، وإنما ترتدي في مجموعات مختلفة بألوان متعددة مما يضفي على المعصم ثراءً لونياً يعكس مدى اهتمام المرأة بالزينة والحلي، وقد ظهرت في العديد من التصاوير موضوع الدراسة من ذلك (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع، وجدير بالذكر أن المغنيات والراقصات أقبلن على التزين بهذا النوع من الحلي في اليد ربما لأنها تصدر أصواتاً عند أداء الحركات التعبيرية يؤكد ذلك ما نشاهده في (لوحة ٥)

التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك، ، ومما سبق نستخلص أن كرا أقبلت على ارتدائها عامة النساء من الجواري والراقصات ربما لإمكانية صناعتها من مواد رخيصة الثمن، ولكن لدينا بعض الأمثلة القليلة التي تؤكد أن الأميرات أيضاً ارتدين كرا من ذلك التصويرة التي تمثل أمير يجلس مع زوجته في شرفة القصر وقد زين معصم الزوجة مجموعة من أساور كرا.

٣- كنكن: (انظر شكل ٢٦)

وهي إحدى حلي اليد وكانت عبارة عن سوار عريض مرصع بالجواهر[١٦٣]. وجدير بالذكر أن الأساوريقتصر استخدامها الآن على المرأة، مع أن الرجل كان يشاركها في ارتدائها[١٦٤]في العصور القديمة ،ومن المعروف أن هناك فئة تسمي الكاسرين تخصصت في صناعة الأساور الذهبية وبيعها وهي تنتشر في مدينة فيروز آباد ذات الأغلبية من المسلمين القائمين على هذه الصناعة. [١٦٥]

وتظهر كنكن في العديد من التصاوير موضوع الدراسة وهي تشير إلى مدي إقبال الملكات والأميرات على وجه الخصوص على ارتداء هذا النوع من الحلي ربما لأنه كان باهظ الثمن ويمكن مشاهدتها في (لوحة ٤) التي تمثل منظراً غرامياً في شرفة القصر، و (لوحة ٧) التي تمثل صورة شخصية لأميرة، و(لوحة ٨) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل. كما أقبلت جواري القصر أيضاً على ارتداء هذا النوع من الحلي كما يظهر في (لوحة٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع.

٤- لتشها:

وهي عبارة عن سلسلة ذهبية تلف حول معصم اليد[١٦٦]، وكانت تستخدم في أغلب الأحوال مع غيرها من قطع الحلي الأخري ، لذلك يصعب في بعض الأحوال التفريق بينها وبين كرا في تصاوير المدرسة المغولية الهندية، خاصة عندما تكون الألوان غير واضحة.

ونشاهد العديد من أمثلة للتشها في (لوحة ٢) التي تمثل الأمير مراد وزوجته في منظر غرامي، وفي (لوحة ٨) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل. و(لوحة١٠) التى تمثل الفتاة والطائر.

٥- نوكريان (انظر شكل ٢٧)

أصلها (نوكرهيان) وهي إحدى مجوهرات المعصم وكانت تتألف عادة من عدد من الصفوف من الخرز أو الحجر الكريم[١٦٧]، ونستطيع أن نشاهد العديد من أمثلتها في التصاوير موضوع الدراسة، كما في (لوحة ٤) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع، وفي (لوحة ٨) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل، وفي (لوحة ٧) التي تمثل صورة شخصية لأميرة.

مما سبق نستخلص ان نوكريان هي عبارة عن عدد من صفوف الخرز أو الأحجار الكريمة تحيط بالمعصم وقد أقبل على ارتدائها نساء الطبقات العليا من الملكات والأميرات وكذلك جواري القصر والمغنيات والراقصات ولم ينتشر هذا النوع من الحلي بين عامة نساء المجتمع المغولي الهندي وربما يعود ذلك إلى أنه باهظ الثمن نظراً لترصيعه بالأحجار الكريمة.

سابعا: حلي الأصابع

اهتمت المرأة المغولية الهندية بحلي الأصابع وانقسمت إلى أكثر من شكل وسنتناول كل منها بالدرسة والتحليل.

١- أنكوتهى: (انظر شكل ٢٨)

وهو يطلق على الخاتم الذي يصنع غالباً من الذهب[١٦٨] وقد يكون مرصعاً بفصوص من الأحجار الكريمة أو غير مرصع. وجدير بالذكر أن الخاتم ارتبط بالعادات الاجتماعية مثل الخطوبة والزواج[١٦٩]، وكان هناك عادة قديمة بالنسبة للخواتم المخصصة للعروس في الهند وهي أن يكون خاتم الإبهام به مرآة للنظر فيها، وفي بعض الأحيان يوجد داخل المرآة علبة عطر صغيرة[١٧٠]، وقد ظهر أنكوتهى في العديد من التصاوير موضوع الدراسة حيث يزين أصابع النساء عدد من الخواتم على أشكال متنوعة بيضاوية ومربعة ودائرية وقد رصع أغلبها بالأحجار الكريمة المختلفة الألوان، كما في (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك، وفى (لوحة ٨) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل.

٢- تشهلا: (انظر شكل ٢٩)

وهي أشبه بدبلة من الذهب أو الفضة[١٧١] أو أي معدن أخر، وقد وصلنا منها أمثلة عديدة في (لوحة ٢٨) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك، حيث ارتدت راقصتان تشهلا من الذهب فوق أنكوتهي، وفي (لوحة ٤٩) التي تمثل صورة شخصية لأميرة بدينة وقد ارتدت في يدها اليمنى دبلتين من نوع تشهلا وفي يدها اليسرى تشهلا أخرى. وهذه الخواتم بدون أي زخارف أو ترصيع كما يبدو في (لوحة ٦٩) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة نورجهان، وإن وجدت في بعض الأحيان تشهلا مرصعة بفصوص ملونة من الأحجار الكريمة كما في (لوحة ٦٧) التي تمثل صورة شخصية للإمبراطورة ممتاز محل وقد ارتدت تشهلا من هذا النوع الأخير.

ثامناً: حلي القدم

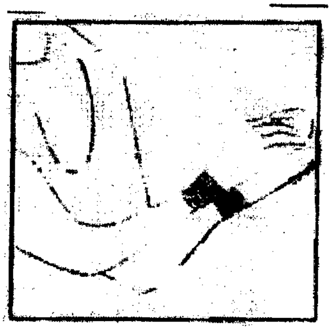
كان معروفاً في الهند القديمة ارتداء النساء للذهب في الأقدام خاصة بالنسبة للأسر الملكية، وكان يحدد وزن الحلي الذهبية طبقاً لقواعد معينة وكلما زاد وزن الحلي الذهبية ارتفعت المكانة الأجتماعية للمرأة[١٧٢]، لذا اهتمت المرأة المغولية الهندية بحلي القدم لما كانت تضيفه على قدم المرأة من جمال ورشاقة[١٧٣]وسوف نتناول أهم أنواع هذه الحلي بالشرح والتحليل من خلال التصاوير موضوع الدراسة.

١- تشتكي:

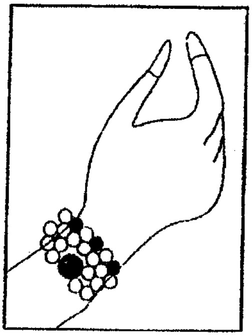
وهو أحد قطع حلي القدم ويبدو أشبه بسوار يحيط بالقدم ويربط بسلسلة تمتد على صفحة القدم وتنتهي بخاتم في إصبع القدم[١٧٤]ويمكننا أن نشاهد العديد من التصاوير التي ارتدت فيها المرأة تشتكى في قدمها من ذلك (لوحة ٢) التي تمثل الأمير مراد مع زوجته في منظر غرامي، وفي (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع.

٢- تورا: (انظر شكل ٣٠)

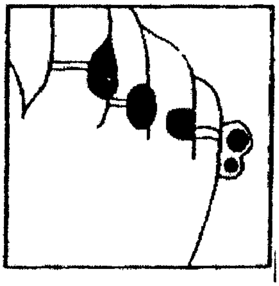
وهي عبارة عن سوار عريض يحيط بالقدم[١٧٥]، وغن كانت أغلب تصاوير المرأة في المدرسة المغولية الهندية تكاد تخلو من التورا باستثناء بضعة تصاوير مثل (لوحة ٣) التي تمثل احتفال جهانكير بعيد الربيع، و (لوحة ٤).



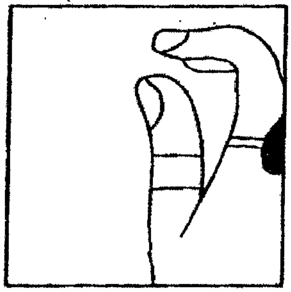
شكل (٢٦)
رسم توضيحي يمثل كنكن



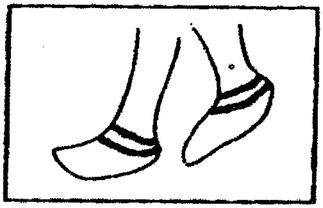
شكل (٢٧)
رسم توضيحي يمثل نوكريان



شكل (٢٨)
رسم توضيحي يمثل انكوتهى



شكل (٢٩)
رسم توضيحي يمثل تشهلا



شكل (٣٠)
رسم توضيحي يمثل تورا



شكل (٣١)
رسم توضيحي يمثل لتشها

٣- كرا:

وهي عبارة عن حلقة أو خلخال يحيط بالقدم[١٧٦]، والكرا حلية يختص بها الشرق بصفة عامة، وعرفتها المرأة في معظم البلاد الآسيوية والأفريقية، وكانت تتألف من قطعتين مستديرتين صنعتا من النحاس او الفضة أو الذهب، وتنتهي كلاً منهما بقطعتين مستديرتين وقد يثبت في الخلخال بعض الجلاجل الصغيرة فتحدث صوتاً رناناً في أثناء السير، وكانت

النساء في بعض ولايات الهند وباكستان تتباهي بتزيين سيقانهن بعدة خلاخيل يضعنهن الواحد فوق الأخر.[١٧٧] وتمدنا تصاوير موضوع الدراسة بثلاثة أشكال من الكرا.

الشكل الأول: عبارة عن حلقة معدنية تحيط بالقدم كما يتضح في التصويرة التي تمثل أميرة تزور ناسكة عجوزاً [١٧٨]حيث ارتدت الأميرة هذا النوع من كرا في قدمها.

الشكل الثاني: وهو عبارة عن حلقة معدنية زودت بدلايات (جلاجل) أو أجراس تصدر أصواتاً مع حركة الأقدام[١٧٩]، ويقال أن الصوت الرنان الذي كان يصدر عن الأقدام يمثل جذب وإثارة للرجال ويرهب العقارب والثعابين ويطردهما كما تطرد الأرواح الشريرة[١٨٠] .وقد أقبلت الراقصات على ارتداء هذا النوع من حلي الأقدام كما يتضح من (لوحة ٥) التي تمثل لوحة تفصيلية لرقصة كاتاك.

أما الشكل الثالث: فهو عبارة عن عقد من الأحجار الكريمة والخرز يحيط بالقدم كما في (لوحة ٧) التي تمثل صورة شخصية لأميرة.

٤- لتشها: (انظر شكل ٣١)

وهي عبارة عن سلسلة طويلة ملفوفة حول القدم[١٨١]، وهي تتشابه في المعنى والشكل مع لتشها التي تتحلى بها المرأة المغولية الهندية في يدها، ويمكن مشاهدة العديد من أمثلتها في التصاوير موضوع الدراسة، كما في التصويرة التي تمثل أميراً يلهو مع مجموعة من النساء في حوض الاستحمام[١٨٢].

ويستخلص مما سبق مدى التنوع الذي اشتملت عليه ملابس وحلي المرأة الهندية في تصاوير المخطوطات موضوع الدراسة، بما يعكس حرص المرأة الهندية على الاهتمام بتناسق وجمال ملابسها وحليها من جهة، ومن جهة أخري الحفاظ على الخطوط العامة للأزياء التي لم تختلف كثيراً عند كل من الدولة المغولية أو الممالك الدكنية.



لوحة(١)



لوحة(٢)



لوحة(٣)



لوحة(٤)



لوحة (٥)



لوحة(٦)



لوحة(٧)



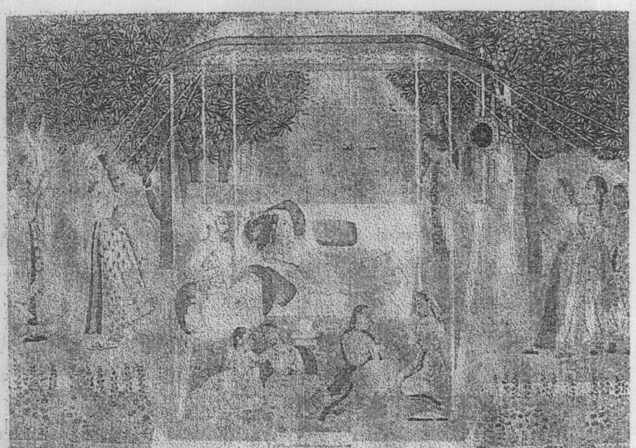
لوحة(٨)



لوحة(٩)



لوحة(١٠)



لوحة(١١)



لوحة(١٢)

الهوامش :

([1])زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ص ٣٩٥.

(2) Ikram (S.M), Muslim Civilization India, p. 224.

[3] لمزيد من لتفاصيل عن الدكن انظر: أحمد السيد محمد الشوكى, مدرسة الدكن فى التصوير الإسلامي فى الفترة ٨٩٥-١٠٩٨هـ/١٤٩٠-١٦٨٧م, رسالة دكتوراة غير منشورة, كلية الآداب- جامعة عين شمس, ٢٠٠٩.

(4) Chaudhri,(K.N),Some Reflections on the Town and Country in Moghal India, MAS,vol.12,no.1,1978,p.88.

وربما تعود هذه الشهرة إلى ازدهار زراعة القطن في كلكنده حول نهر Gundalakamma لمزيد من التفاصيل انظر:

Brennig ,(J), Chief Mrrchants and European Enclaves of Seventeenth Century Coromandel,MAS,vol.11,no.3,1977,p.322.

(5) Moreland,(W.H),Reflections of Golconda in Early Seventeenth Century, London, 1931, p.150.

(6) Hutton, (D.S.), The Elixir of Mirth, p.55.

٧- محمد سعيد الطريحى, المملكة النظامية, ص٧٥.

٨- لمزيد من التفاصيل انظر:

Michell, (G), and Zebrowski, (M), The New Cambridge History of India, pp.226-230.

([9]) إسماعيل العربي، الإسلام والتيارات الحضارية في شبه القارة الهندية، ص ٣٣٦.

([10]) ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي المغولي في الهند، ص ١١٨.

([11]) ليلى طباب، التأثير الإسلامي على الحرف اليدوية في الهند، مجلة صوت الشرق،عدد ٣٣١، يناير ١٩٩١، ص ٢٧.

([12])ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٣٩.

([13])زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ص ٣٩٦.

([14])م. س ديماند،الفنون الإسلامية، ت. احمد عيسى، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٢، ص ٢٧٤؛ عُرف الهنود بدرايتهم العلمية الواسعة بفن الألوان والصبغات على المنسوجات ومن أهمها النيلة الثابتة والكركم وغيرها من الصبغات الطبيعية وموادها المساعدة من أملاح المعادن التي تساعد على ثبات الألوان وزهائها والتي كان يجهلها الغرب حينذاك حتى القرن ٩هـ/ ١٥ م. انظر، ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٣٨.

(15)رشيد الدين بن الزبير، الذخائر والتحف، تحقيق محمد حميد الدين، الكويت، ١٩٥٩، ص ١٤، ٢٤،٢٥.

(16)مآثر المرصفي،صناعة النسيج في الهند تاريخ عريق،مجلة صوت الشرق،عدد٣٥٧،يونيو١٩٩٣،ص١١

([17])يدل على هذا ما عثر عليه في الحفائر التي أجريت في سهل الإندوس في الهند، ويرجع تاريخ المنسوجات القطنية التي عثر عليها إلى عام ٣٥٠٠ق.م وهي منسوجة على النول اليدوي. انظر، ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٣٦.

([18])ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٤١.

([19]) Ikram (S.M), Muslim Civilization India, p. 224.

([20])جوستاف لوبون، حضارات الهند، ص ٥١٧.

([21])مآثر المرصفي، صناعة النسيج في الهند، ص ١٠.

([22])ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٣٥.

([23])Ikram (S.M), Muslim Civilization India, p. 224.؛

عرفت الهند الحرير وقامت بتصديره منذ أقدم العصور ويؤكد ذلك ما أورده الأدريسي من انه كان يصنع في الهند ويصدر إلى البلاد المحيطة بها. أنظر، الأدريسي، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، ج٨، الإقليم الأول، ص ٢٢١؛ عبد الله محمد جمال الدين، التاريخ والحضارة الإسلامية في الباكستان أو السند والبنجاب إلى أخر فترة الحكم العربي، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٩٥.

([24]) هادي حسين وآخرون، الهند والعالم العربي، إصدار خاص من وزارة الخارجية الهندية، القاهرة، ١٩٥٥، ص ١٠. يتشابه هذا مع ما ذكر عن الإمبراطور أورانجزيب الذي نهر ابنته زيب النسا لأنها ظهرت أمام الناس عارية تماماً، وقالت له أن هناك قماش مصنوع من الموسلين يلتف حول جسدها سبع مرات. انظر، ليلى طباب، التأثير الإسلامي على الحرف اليدوية في الهند، ص ٢٨.

([25])إسماعيل العربي، الإسلام والتيارات الحضارية في شبه القارة الهندية، ص ٣٣٦.

([26])ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٣٦؛ م. س ديماند، الفنون الإسلامية، ص ٢٧٥.

([27]) الشيخ فيروز الدين ، فيروز اللغات، لاهور ، ١٩٩٧، ص ١٩٢.

[28] Leach, (L.Y), Mughal and Other Indian Paintings from the Chaster Beaty Librarary, Vol. 1, London, 1995, pl. 2, 101, pp. 284-285.

(٦)كان المغول في الهند متشددين في الرقابة على المرأة بحيث كانت الملكات والأميرات في القصور الشامخة التي تهيئ لهن فيها جميع وسائل التسلية تحت رقابة شابات من الكاشميريات والأوزبكيات اللاتي اشتهرن بقوة الصحة والبنية فكن يلازمهن في أسفارهن ويحرسهن على المحفات بالسيوف المسلولة، كما كان يعهد إليهن بتزويد الملك بجميع ما يجرى داخل القصور. انظر، محبوب الله مجيب، المرأة في فن الرسم المغولي، مجلة ثقافة الهند، نيودلهي، مج١٧، عدد ٢٣، يوليو ١٩٦٦، ص ١٠٧، خلطت مرفت محمود عيسي بين البردة والثوب في الشكل والمسمي، أنظر، مرفت محمود عيسي، المرأة في التصوير المغولي االهندي ، ص ٥٥.

([30])البردة لدى العرب هي لباس للرجال وذكر بن منظور "أنها كساء يلتحف به، وإذا جعل للصوف شقة وله هدب فهي بردة". أنظر، ابن منظور، لسان العرب، ج٣، ص ٨٧؛ صلاح الدين العبيدي، الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي الثاني من المصادر التاريخية والأثرية، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٣٢. ولعل البردة النبوية التي تنسب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم هي أشهر الأمثلة على ذلك ويقال أنها ظلت متوارثة في خلفاء بني

العباس حتى فقدت عندما غزا المغول بغداد. أنظر، ابن الأثير، الباهر في الدولة الأتابكية، ص ٢٥؛ صلاح الدين العبيدي، الملابس العربية الإسلامية، ص ٢٣٣.

(31)عمر فروخ، باكستان دولة ستعيش، القاهرة، ١٩٥١، ص ٥٨-٥٩.

(32)حسن جوهر وآخرون، الهند، ص ٦٥.

33 Goswamy,(B.N), and Fischer (E), Wonder of A Golden Age, p.127, pl. 58.

(34) فيروز اللغات، ص ٢٩٨.

(35)الشيخ وحيد الدين ، فر هنك تلفظ, اسلام أباد ، ١٩٩٨، ص٢٤٠.

36 Wilkinson, (J.V.S), The Lights of Canpous, U.S.A, 1948, pl. XXIX.

37 Beach, (M.C) and Koch, (E), King of the World, pl. 13, p. 39.

38 Zebrowski,(M), Deccani Painting,p.120,pl.XVI.

39 http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=image;hex=M75_114_3, 14/2/2009.

40 Pal, (P) and Others, Romance of the Tajmahal, Los Angeles Country Museum of Art, 1989, pl. 16.

41 Pal, (P), Indian Painting, pl. 71.

42 Leach, (L.Y) Mughal and Other Indian Painting. Vol. 1. pl., 3,9, p.369.

(٣) ل . أ ماير، الملابس المملوكية، ت. صالح الشيتي، مراجعة عبد الرحمن فهمي محمد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة, ص ١٣٤.

(٤)أحمد مطلوب، معجم الملابس في لسان العرب، بيروت، ١٩٩٥، ص ٤٤.

(45) أحمد عبد الرازق، المرأة في مصر المملوكية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٨٠؛ أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار- جامعة القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٥٣.

46 Robenson,(B.W) and Others, Islamic Painting and the Arts of Book,Pl.14,p.246.

47 Canpy, (S.R), Princes, Poets and Paladins, pl.90.; Goswamy,(B.N), and Fischer (E), Wonder of A Golden Ages, pl. 47.; Brand, (M), and Flowry , (G.D), Akbar's India, pl. 35.

48 Schimmel, (A), and Others, Anvari's Divan, A Pocket Book for Akbar, New York, 1983, pl. 243a, p. 102.

(49)ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٣٩.

(50)Biswas, (A), Indian Costumes, India, 1985, p. 11

(51) حسن محمد جوهر وآخرون، الهند، ص ٦٩.

(52)ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٤٠.

(53)إنديرا لوترا، الساري، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٣١، يناير ١٩٩١، ص ٢١.

(54) حسن محمد جوهر وآخرون، الهند، ص ٦٩.

[55] Canopy, (S.R), Princes, Poets, and Paladins, pl. 111.
56 Milstein, (R) and Brosh , (N), Islamic Painting , pl. 229.

([57])ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٣٩.

([58])أحمد مطلوب، معجم الملابس في لسان العرب، ص ٧٢.

([59])طوبيا العنيسي، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه، القاهرة، ١٩٦٤ – ١٩٦٥، ص ٣٥.

([60]) السيد آدي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، القاهرة، ط١٩٨٧،٢-١٩٨٨، ص٨٩.

([61])ابن سيدة، المخصص، جـ ٤، ص ٨٣؛ صلاح الدين العبيدي، الملابس العربية الإسلامية، ص ١٩٥؛ أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية، ص ١٤٧.

([62])ابن منظور، لسان العرب،ج١٠،ص١٥٢؛صلاح الدين العبيدي،الملابس العربية الإسلامية، ص١٩٦.

([63])أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية، ص ١٤٧.

([64]) Biswas, (A), Indian Costumes, pp. 33-35.
[65] Leach, (L.Y), Mughal and Other Indian Painting , Vol. I, pl, 2,14.
66 Barrett,(D),and Gray,(B),Indian Painting,p1.18.
[67] Pal, (P), Indian Painting, Vol1 , pl.82.
[68] Brand, (M) and Lowry (G.D), Akbar Indian, Art from the Mughal City of Victory, London, 1985, p. 139, pl. 14.
[69] Leach, (L.Y), Mughal and Other Indian painting, pl. 1,45.

([70])ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٣٩.

([71])Biswas, (A), Indian Costumes, p. 30.
[72] Beach, (M.C), The Imperial Image Paintings for the Mughal Court, Washington, 1981, pl. 22, p. 195.; Pal, (P), Master Artists of the Imperial Mughal Court, U.S.A, 1991, pl. 8, p. 71.
[73] Leach, (L.Y), Mughal and Other Indian Painting , Vol. I, pl, 2,79.p.225.
[74] Leach, (L.Y), Mughal and other Indian, Vol. 1, pl. 3, 14, pp. 385.
[75] http://www.sdmart.org/popup/exhibition-binney-ss-woman.html,14/2/2009.

([76]) فيروز اللغات، ص ١١٧٢.

([77])محمد حسن الأعظمي، حقائق عن باكستان، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٢١.

([78])ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٣٩.

([79]) فيروز اللغات، ص ١٣٧.

([80])محمود مرسي، تصاوير يوسف وزليخا، ص ٢٩٤؛ Biswas, (A), Indian Costumes, p. 23.

([81]) ذخيرة ألفاظ، ص ١٠٩.

([82])أحمد مطلوب، معجم الملابس في لسان العرب، ص ٥٥.

([83]) صلاح حسين العبيدي، الملابس العربية الإسلامية، ص ١٦٤.

([84])سورة النور، آية (٣١).

([85]) القاموس المحيط، مج ٢، ص ٥٢٧.

86 Brand, (M) and Lowry (G.D), Akbar Indian, Art from the Mughal City of Victory, London, 1985, p. 139,pl.14.

([87]) ذخيرة ألفاظ، ص ١٠٩.

([88])بن منظور، لسان العرب، ج ٤، ص ٣٠١١؛ أحمد مطلوب، معجم الملابس في لسان العرب، ص ٨٨.

([89])ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٤٤.

[90] Grek, (T.V), Album of Indian and Persian Miniatures , XVI-XVIII in Century, USSR, 1962, pl.7.

[91] Pal, (P) and Others, Romance of the Tajmahal, pl. 240.

([92])فيروز اللغات، ص ٨٥١.

([93])محمد حسن الأعظمي، حقائق عن الهند وباكستان، ص ١٢١.

([94])محمد حسن الأعظمي، فتى الهند، ص ٣٥٧.

([95])إي. تي. جاياتي، من خلف الحجاب، صوت الشرق، عدد ٣٤٠، ديسمبر ١٩٩١، ص ٢٥.

([96])إي. تي. جاياتي، من خلف الحجاب، ص ٢٤.

([97])أحمد مطلوب، معجم الملابس على لسان العرب، ص ٩٩.

([98])رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ت. اكمل فاضل، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١، ص ٢٩٩؛ صلاح الدين العبيدي، الملابس العربية الإسلامية، ص ١٣٦.

[99] Leach, (L.Y) Mughal and Other Indian Painting. pl. 3, 60, p.4.

([100])شكلت هذه القبيلة جزءً هاماً من بلاط الإمبراطور أكبر خاصة وان بعضهم كانوا يمثلون أقارب له، حيث أنهم ينتسبون إلى جنكيز خان، وقد بلغ شأنهم علواً كبيراً فيما بين عامي ٩٨٣-٩٨٤هـ /١٥٧٥-١٥٧٦م حيث أحيا أكبر العديد من العادات التشاجاتية القديمة مثل الموائد الإمبراطورية الممتلئة بالأنواع المختلفة من الأطعمة مثلما كان يحدث في بهو قصره في مدينة فتح بورسكري. أنظر،
Michael Brand, and others, Akpar's India, p. 149.

([101]) أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية، ص ١٤٧.

([102])عرف العرب نوع من النعال يقال لها السندية حيث يذكر ابن الفقيه أن "التجار المارداينين كانوا يتطلعون إلى الوفود القادمة من بغداد، والتي تستصحب معها النعال السندية". أنظر، صلاح حسين العبيدي، الملابس العربية الإسلامية، ص ٣٢٦.

([103]) مرفت محمود عيسي ، المرأة في التصوير المغولي الهندي، ص ٥٥٣.

([104]) Foster, (T), Herbert، Travels in Persia, p. 233.;

أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية، ص ١٦٤.

([105]) إسماعيل العربي، الإسلام والتيارات الحضارية في شبه القارة الهندية، ص ١٦٢.

([106])اعتمد الشرينحار على خطوط للتزين تتضمن أكاليل الزهور والحلي والملابس والمساحيق المختلفة التي توضع على الأذرع والسيقان وتضم الكتابات القديمة حصراً للحلي بدءً بما تحمله الضفائر وحتى أخمص القدمين، والتي يجب أن ترتدى وفقاً للوصايا المذكورة في تلك الكتابات. أنظر، ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٤٤.

([107])وصف القلقشندي الهند قائلاً " إن في قصورها بحار اللؤلؤ في جبالها الجواهر وفي برها الذهب وفي جبالها الياقوت والماس وفي شعابها العود والكافور وفي مدنها أسرة الملوك. أنظر، القلقشندي، صبح الأعشى، ج٥، ص٦١-٦٢؛ عبد الله محمد جمال الدين،التاريخ والحضارة الإسلامية في باكستان أو السند والبنجاب إلى أخر فترة الحكم العربي ١٥-٤١٦هـ/٦٣٦-١٠٢٥م،دار الصحوة، القاهرة، ١٩٩١، ص١٩٦. كما يذكر أن بعض ملوك الهند أهدى إلى الخليفة العباسي هارون الرشيد هدايا جليلة في جملتها زمرد أطول من الذراع وعلى رأسه تمثال طائر من ياقوت أحمر لا قدر له من النفاسة.أنظر أبو المعالي أطهر المباركبوري، الفتوحات الإسلامية في الهند منذ بداية عهد العباسيين إلى نهايته، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٣٨.

([108]) Dubin, (L.S)، The History of Beads, New York, 1987, p. 198.

([109]) مانيويل كين، الخنجر ذو الياقوتة في مجموعة دار الآثار الإسلامية بالكويت، مجلة حديث الدار، الكويت، عدد ٤، ١٩٩٦، ص ١٧؛ عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٢٣.

([110])يتمتع الذهب بخواص طبيعية وكيميائية منها أنه سهل التشكيل والتجزئة، له بريق أخاذ مقاوم لعوامل الفناء، متجانس، لا يتأثر ولا يتأكسد بالأحماض. أنظر، يوسف البيجرمي، قصة الذهب، دمشق، ١٩٩٢،ص ١٢٥.

([111])لا يعرف تماماً من أين كان المغول يحصلون على الزمرد ولكنهم كانوا يعثرون على الأحجار الأخرى في جنوب الهند وسيلان وكانت مناجم جولكندة على مدى عدة قرون أهم مصادر إنتاج الماس والجواهر في العالم. أنظر، عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ١١٩.

([112])جوستاف لوبون، حضارات الهند، ص ٥٦١.

([113])عندما فتح بابر الهند قدم عليه إبنه همايون وأهداه هذه الجوهرة وقد قدرها بابر في مذكراته بأنها تساوي نصف نفقات الدنيا وظلت تنتقل بين سلاطين المغول حتى سقطت بأيدي البريطانيين حين دخلوا الهند فزينوا بها تاج مليكتهم فيكتوريا. أنظر، أحمد محمود الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية، ج٢، ص ٢٢؛ محمد عبد المجيد العبد، الإسلام والدول الإسلامية في الهند، ص ٤٣.

([114])Mujeeb, (M)., The Indian Muslims, London, 1967, p. 362.

ابتدع الفنانون في عصر جهانكير رسم الصور الشخصية داخل الجواهر واعتاد أفراد البلاط في عصره حمل صور تمثل جهانكير في جواهر تثبت في مقدمة العمائم التي يرتدونها. أنظر، محمود إبراهيم حسين، الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية، مجلة دراسات أثارية إسلامية، القاهرة، مج ٤، ١٩٩١، ص٢٠٤؛ جمال محرز، الصور الشخصية، ص ٩٩.

([115]) عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن،ص ١٢٠.

([116])بلغ شاهجهان ولعه بالأبهة إلى صنع عرش فخم الذي رصع بأكداس من الجواهر النادرة وكانت قوائمه من الذهب الخالص، يحمل على أثني عشر عموداً من الزمرد على كل واحد منها طاووسان تزينهما الجواهر وقد استغرق صنعه سبع سنوات وبلغت تكلفته ما يوازي ستة ملايين جنيه استرليني. انظر، أحمد محمود الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية، ج٢، ص ١٦٧–١٦٨؛ عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ١٢١.

([117])لهذا السبب اجتذب أكبر إلى خدمته إنجليزياً إسمه ليدز ثم اقتدى به شاهجهان حينما استقدم "تافرنييه" وكان معظم الجواهريين إما من أهالي الهند أو البلاد المجاورة كفارس. أنظر، عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ١١٩.

([118])يذكر أنه حتى الخيوط التي استخدموها لربط سراويلهم كانت تنتهي بحبات من اللآلئ وزينت أرجلهن زخارف معدنية (ذهبية أو فضية) أو خيوط من اللآلئ. أنظر، Dubin, (L.S), The History of Beads, p. 198.

([119])Ikram (S. M), Muslim Civilization in India, p. 224.

كما صدرت أحجار الزمرد في الساحل الشرقي للهند تصدر إلى الغرب عن طريق التجار العرب. انظر، عصام الدين عبد الرؤوف، بلاد الهند في العصر الإسلامي، ص ٢٣٣.

([120])كانت المرأة في بعض مناطق الهند ترتدي أنواعاً من الخواتم أو العقود تدل على الطبقة أو القبيلة التي تنتمي إليها، وفي جنوب الهند ترتدي المرأة المتزوجة دائماً عقداً خاصاً ذهبياً يسمى (تهالى) علامة على أنها متزوجة وقد جرت العادة أن يضعه العريس في عنق العروس يوم الزفاف، وفي كشمير ترتدي المرأة المتزوجة حلية مدلاة طويلة على صدرها مع سلسلة مزركشة، وفي بعض مناطق الهند ترتدي المرأة بعد زواجها خاتماً لا في يدها بل في إصبع قدمها. أنظر، مؤلف مجهول، أسرار الجمال والتجميل عند المرأة الهندية، مجلة صوت الشرق، عدد ١٨٤، يونيه – يولية ١٩٦٩، ص ٤.

([121])محمود إبراهيم حسين، المرأة في إنتاج المصور المسلم، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٤٠؛ عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ٤٣.

([122]) بن منظور، لسان العرب، ج٥، ص ٣٥٩١.

([123]) فيروز اللغات، ص ١٧٢، ١٧٣.

([124]) فيروز اللغات، ص ٢٧٦.

([125])فيروز اللغات، ص ٤٩٦.

([126])فرهنك تلفظ، ص ٢٥٨.

127 Pal, (P) and Other Romance of the Taj Mahal, pl.28.

([128]) الوقار بن كيشن، القاموس الجديد ، لاهور ، ٢٠٠٠، ص ٤٧٥.

([129]) فيروز اللغات، ص ٢٥٨.

([130])أباح الإسلام لبس الذهب للنساء خلافاً للرجال وإنه مباح وجائز وهذا ما قاله الجمهور. أنظر، أحمد بن محمد المهدي، اللباس في الإسلام، سلسلة دعوة الحق، مكة المكرمة، عدد ١١٧، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م، ص ٩٠-٩١.

وورد في ذلك العديد من الأحاديث النبوية منها عن علي بن أبي طالب قال رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم أخذ حريراً وجعله في يمينه وذهباً وجعله في شماله ثم قال "إن هذين حرام على ذكور أمتي" فمفهوم من ذلك أنه حلال لنساء أمته، وعن أبي موسى الأشعرى رضي الله عنه قال، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "أحل الذهب والحرير للإناث من أمتي وحرم على ذكورها". أنظر، عون المعبود في شرح سنن أبي داود، أبو الطيب محمد شمس الحفرف بشرح الحافظ بن قيم الجوزية، القاهرة، ١٩٦٩م، ج ١١، ص ١٠٧.؛ سنن النسائي بشرح الحافظ جلال الدين الأسيوطي، وحاشية الإمام السندي، بيروت، ١٩٣٠، ج ٨، ص ١٦١.

([131])كان في بعض أقاليم الهند يراق قليل من الدم من إصبع كل من العروسين ويدهن كل منهما يد وجبهة الأخر بقطرات من دمه،وبعد ذلك يطوفان حول النار المقدسة. انظر، حسن محمد جوهر وآخرون،الهند،ص٦٣.

([132])فيروز اللغات، ص ٤٣٤ جدير بالذكر أن د/ ثريا نصر قد خلطت بين التيكا والينا في التسمية والشكل. انظر، ثريا نصر، تاريخ أزياء الشعوب، ص ٤٤٤.

([133])يذكر ذلك عبد المنعم النمر "اعتاد الهنود حتى الآن أن يضعوا على جبينهم نقطة ملونة من الزعفران وغيره حتى أصبح ذلك شعاراً لهم ورأيت غالبهم يخططون جبينهم بخطوط أفقية حول هذه النقطة، معتقدين أن ذلك لحصول البركة وتسمى هذه النقطة قشقة، وقد كان أكبر يرسمها على جبينه في الأعياد تقرباً للهنود. أنظر، عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، ص ٢٢١.

([134])فيروز اللغات، ص ٤٣٤؛ إبى جابيانتى، إشارة البندي بين التراث والاتجاهات الحديثة، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٣٨، سبتمبر ١٩٩١، ص ٣٦.

([135])إبى جابيانتى، إشارة البندي، ص ٣٧.

([136])القاموس الجديد، ص ٣٥٠؛ فيروز اللغات، ص ٥٠٠.

137 Leach, (L.Y), Mughal and others Paintings, pl. 2, 74.

([138]) فيروز اللغات، ص ١٠٧٣.

([139])فيروز اللغات، ص ١٣٥١.

([140])محمود إبراهيم حسين، المرأة في إنتاج المصور المسلم، ص ١٤١.

(141)عرف عن الهنود معرفة السحر والمهارة به ويذكر أن السحرة كان يصنعون الأحجبة — التعاويذ— التي يصنعونها لدفع الأمراض كان يضعون بها مخلباً أو شعرات من شوارب النمر أو ريشاً من بعض الطيور وغير ذلك ويبطنونه بقماش من الحرير وقد يضعونه في حلية من الذهب. أنظر، حسن محمد جوهر وآخرون، الهند، ص ٧١.

(142)فيروز اللغات، ص ٣٦٦؛ فرهنك تلفظ، ص ٣٠٥.

(143)عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ٤٥.

(144)فيروز اللغات، ص ٣٩٠.

(145)عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ٤٣.

146 Pal, (P) and Others, Romance of the Tajmahal, Loss Angeles Country Museum of Art, 1989, pl. 16.

(147)فيروز اللغات، ص ٤٦٥؛ القاموس الجديد، ص ٣٣٠.

148 Leach, (L.Y) Mughal and Other Indian Painting. Vol. 1. pl., 3,9, p.369.

(149)فيروز اللغات، ص ٧٧٢.

(150)فيروز اللغات، ص ١١٠٥.

(151)فيروز اللغات، ص ١١٨٥.

152 Beach, (M.C) and Koch, (E), King of the World, pl. 45.

153 Pal, (P) and Others, Romance of the Tajmahal, pl. 240.

(154)فيروز اللغات، ص ١٦٨.

(155)ابن منظور، لسان العرب، ج ٤، ص ٢٩٨٣.

(156)ظهرت المعاضد في تصاوير المصور المسلم سواءً المبكرة منها أو المتأخرة، وكانت أحياناً عبارة عن أشرطة عريضة، وأحياناً أخرى كانت رفيعة ودقيقة وفي كلتا الحالتين كانت تصنع من الأحجار الكريمة. أنظر، محمود إبراهيم حسين، المرأة في إنتاج المصور المسلم، ص ٤١.

157 Leach, (L.Y), Mughal and Other Indian Painting , Vol. I, pl, 2,79.p.225.

(158)فيروز اللغات، ص ٣٦٦؛ فرهنك تلفظ، ص ٣٠٥.

(159)أ.ت جايانتي، الأساور الدافئة، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٤٧، يوليه ١٩٩٢، ص ٣٠.

(160)عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ١٢٤.

(161)فيروز اللغات، ص ٥٤٤.

(162)فيروز اللغات، ص ١٠٠٦.

(163)فرهنك تلفظ، ص ٧٧٢.

(164)عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ٤٥.

(165)أ. ت. جايانتي، الأساور الدافئة، ص ٣٠.

(166)فيروز اللغات، ص ١١٥١.

([167])فرهنك تلفظ، ص ٩٤٧.

([168])فيروز اللغات، ص ١٣٣.

([169]) كان يعتبر قديماً أن من حسن الذوق أن يقتصر على خاتم واحد وكان يلبس الخاتم لمجرد الزينة أو علامة للنفوذ والسلطان، وأتخذ الخاتم أشكال عديدة منها الساذج على شكل حلقة من المعدن أو الحشائش المجدولة ومنها المعقد الذي اتخذ أشكال حيوانية أو غيرها. أنظر، عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ٣٧.

([170])أمتيا ساروال، جمال العروس، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٤١، يناير ١٩٩٢، ص ١٧.

([171])فيروز اللغات، ص ٥٣٣.

([172])يعتقد الهندوس أن لاكشمى آلهة الثروة تسكن في الذهب وقد يكون هذا سبب في أن الغالبية العظمى من الهندوس لا يرتدون الحلي الذهبية في منطقة دون الأرداف لأنه إذا مست الأرجل والأقدام الآلهة لاكشيمى الساكنة في الذهب يعد أمراً مكروهاً. أنظر، اميتا ساروال، الخلخال والخطوات الرنانة، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٤٨، أغسطس ١٩٩٢، ص ٢٥.

([173])لا يرتبط ارتداؤه بالزواج حيث أنه من عادة الفتيات الهنديات أن يرتدين الخلخال الفضي بمجرد أن يتعلمن السير على أقدامهن. أنظر، اميتا ساروال، الخلخال والخطوات الرنانة، ص ٢٦.

([174])فيروز اللغات، ص ٥٢١.

([175])فيروز اللغات، ص ٣٩٠.

([176])فيروزاللغات ،ص ١٠٠٦

([177])عبد الرحمن زكي، الحلي في التاريخ والفن، ص ٤٦.

[178] Leach, (L.Y), Mughal and Other Indian Painting, pl. 3,79.

([179])حرم الإسلام على النساء لبس الخلاخيل التي يعلق فيها أجراس، والدليل على ذلك أن مولاة لعلي بن سهل بن الزبير ذهبت بإبنة الزبير إلى عمر بن الخطاب وفي رجلها أجراس فقطعها ثم قال، سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول "إن مع كل جرس شيطان". أنظر، عون المعبود في شرح سنن ابي داود، ج١١، ص ٢٩١؛ احمد بن محمد المهدي، اللباس في الإسلام، ص ٩٦.

([180])اميتاساروال.الخلخال والخطوات الرنانة.ص٢٦

([181])فيروز اللغات.ص١١٥١

[182] Alice,(N.H), Master Pieces of Indian Painting from the Former Collections of Naslin. Heeramaneck, U.S.A, 1984, pl. 150.

ثبت المصادر والمراجع

أولا : المصادر والمراجع العربية :

إسماعيل العربي، الإسلام والتيارات الحضارية في شبه الجزيرة الهندية، ليبيا ، ١٩٨٥.

أحمد بن محمد المهدي: اللباس في الإسلام، سلسلة دعوة الحق، مكة المكرمة، عدد ١١٧، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢.

أحمد توفيق الزيات: الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار– جامعة القاهرة، ١٩٨٠.

أحمد السيد الشوكي, تصاوير المرأة فى المدرسة المغولية الهندية, رسالة ماجستير غير منشورة, كلية الآداب جامعة عين شمس, ٢٠٠٥.

أحمد السيد الشوكي, مدرسة الدكن فى التصوير الإسلامي فى الفترة ٨٩٥–١٠٩٨هـ/١٤٩٠–١٦٨٧م, رسالة دكتوراه غير منشورة, كلية الآداب– جامعة عين شمس, ٢٠٠٩.

أحمد عبد الرازق: المرأة في مصر المملوكية، القاهرة، ١٩٩٩.

أحمد محمود الساداتي، تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية، القاهرة ، ١٩٨٠.

أحمد مختار العبادي، دولة سلاطين المماليك في الهند اوجه الشبه بينها وبين دولة المماليك في مصر، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مج٩ ، ١٩٥٥.

أحمد مطلوب: معجم الملابس في لسان العرب، بيروت، ١٩٩٥.

أسد الله سورين، سيد على مؤسس مدرسة الرسم المغولية، مجلة حديث الدار، الكويت، العدد ١٠، ٢٠٠١.

اميتا ساروال: فن تصفيف الشعر الهندي، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٤٥، ١٩٩٢.

اميتا ساروال، الخلخال والخطوات الرنانة، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٤٨، أغسطس ١٩٩٢.

اميلي هان، الهند، ترجمة عفاف محمد فؤاد، القاهرة، ١٩٦٤.

انديرا لوترا: الساري، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٣١، يناير ١٩٩١.

أ.ت جايانتي، الأساور الدافئة، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٤٧، يوليه ١٩٩٢.

إبي جابيانتي، إشارة البندي بين التراث والاتجاهات الحديثة، مجلة صوت الشرق، عدد ٣٣٨، سبتمبر ١٩٩١.

ابن بطوطة، محمد بن عبد الله بن محمد اللواتي الطنجي، ت ٧٧٩ هـ /١٣٧٧م، تحفة النظار في غرائب الأمصار، ترجمة طلال حرب، بيروت، بدون تاريخ.

البيروني، أبو الريحان محمد، ت٤٤٠هـ/ ١٠٤٨م،تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرزولة، مجلس دائرة المعارف العثمانية،الهند،١٩٥٨.

ابن تيمية، فتاوي النساء، تحقيق إبراهيم الجمل، القاهرة، ١٩٩٢.

الجواليقي ,أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد الخضر, ٥٤٠هـ/١١٤٥م، المعرب من الكلام الأعجمي، تحقيق أبي الأشبال أحمد شاكر، القاهرة، ١٩٤١.

جوستاف لوبون، حضارات الهند، ترجمة أحمد زعيتر، القاهرة، ١٩٤٨.

أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة، ٢٠٠٠.

ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي المغولي في الهند، القاهرة، ١٩٩٥.

ثريا نصر: تاريخ أزياء الشعوب، القاهرة، ١٩٩٨.

ديماند (م.س)، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

رينهارت دوزي: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ت. اكمل فاضل، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١.

زكي محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، مطبوعات المجمع المصري للثقافة العلمية، القاهرة، ١٩٤١.

زكي محمد حسن: في الفنون الإسلامية، مجلة إتحاد أساتذة الرسم، القاهرة، بدون تاريخ.

زكي محمد حسن، التصوير الإسلامي المغولي، مجلة صوت الشرق، عدد ٨، مايو ١٩٥٣.

زكي محمد حسن، النساء في التصوير المغولي الهندي، مجلة صوت الشرق، عدد ١٢ سبتمبر ١٩٥٣.

زكي محمد حسن، فنون الإسلام، القاهرة ، ١٩٤٨.

السيد آدي شير: الألفاظ الفارسية المعربة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧-١٩٨٨.

صلاح الدين العبيدي: الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي الثاني من المصادر التاريخية والأثرية، بغداد، ١٩٨٠.

طوبيا العنيسى: تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروف، القاهرة، ١٩٦٤- ١٩٦٥.

عبد الرحمن زكي: الحلي في التاريخ والفن، القاهرة، ١٩٩٨.

عبد المنعم النمر، تاريخ الإسلام في الهند، القاهرة ، ١٩٩٠.

فاطمة نبهان، المرأة في العصر المغولي، مجلة كلية الآداب-جامعة عين شمس،مج ٢٤، ج٣، ١٩٩٥-١٩٩٦.

فريد شافعي، العمارة العربية الإسلامية عصر الولاة، مج ١، القاهرة، ١٩٩٤.

ل. أ ماير: الملابس المملوكية، ت. صالح الشيتى، مراجعة عبد الرحمن فهمي محمد، القاهرة.

ليلي طباب، التأثير الإسلامي على الحرف اليدوية في الهند، صوت الشرق، عدد٣٣١، يناير ١٩٩١.

مؤلف مجهول، أسرار الجمال والتجميل عند المرأة الهندية، مجلة صوت الشرق، عدد ١٨٤، يونيه – يولية ١٩٦٩.

مآثر المرصفي:صناعة النسيج في الهند تاريخ عريق،مجلة صوت الشرق،عدد٣٥٧، يونيو١٩٩٣.

محبوب الله مجيب: المرأة في فن الرسم المغولي، مجلة ثقافة الهند، نيودلهي، مج١٧، عدد ٢٣، يوليو ١٩٦٦.

محمد حسن الأعظمي، فتى الهند،القاهرة، ١٩٤٩.

محمد رياض العتر، فنون الهند عبر التاريخ، القاهر ة، ١٩٧٠ .

محمد يوسف: تحقيق بعض الألفاظ الهندية المعربة والدخيلة في اللغات الأوروبية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج١٣، ج١، مايو ١٩٥١.

محمود إبراهيم حسين: المرأة في إنتاج المصور المسلم، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٣.

ابن منظور ، محمد بن مكرم بن علي,ت ٧١١هـ/١٣١١م, لسان العرب, ١٥مج, تحقيق عامر أحمد حيدر, دار الكتب العلمية, بيروت, ٢٠٠٣.

ميرفت محمود عيسى، المرأة في التصوير المغولي الهندي والمحلي والمعاصر، دراسة لملامحها وزينتها، ندوة آثار شرق العالم الإسلامي، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ١٩٩٨.

الهروي، أحمد بخشي ، المسلمون في الهند من الفتح العربي إلى الاستعمار البريطاني ترجمة أحمد عبد القادر الشاذلي، جزآن، القاهرة، ١٩٩٨.

همايون كبير، التراث الهندي،نيودلهي ، الهند ، بدون تاريخ.

ول ديورانت، قصة الحضارة، الهند وجيرانها الشرق الأقصي (الصين) ، ترجمة محمود محمد بدران ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، مجلد ٢ ، الجزء ٣ /٤ .

يوسف البيجرمي: قصة الذهب، دمشق، ١٩٩٢.

ثانياً المراجع الأوردية :

الشيخ فيروز الدين، فيروز اللغات، لاهور، ١٩٩٧.

الشيخ وحيد الدين، فرهنك تلفظ، اسلام آباد، ١٩٩٨.

الوقار بن كيشن، القاموس الجديد، لاهور، ٢٠٠٠.

ثالثاً المراجع الأجنبية:

Alice,(N.H), Master Pieces of Indian Painting from the Former Collections of Naslin. Heeramaneck, U.S.A, 1984.

Chaudhri,(K.N),Some Reflections on the Town and Country in Moghal India, MAS,vol.12,no.1,1978.

Schimmel, (A), and Others, Anvari's Divan, A Pocket Book for Akbar, New York, 1983.

Brand, (M) and Lowry (G.D), Akbar Indian, Art from the Mughal City of Victory, London, 1985.

Brennig ,(J), Chief Mrrchants and European Enclaves of Seventeenth Century Coromandel,MAS,vol.11,no.3,1977.

Grek, (T.V), Album of Indian and Persian Miniatures , XVI-XVIII in Century, USSR, 1962.

Dubin, (L.S),The History of Beads, New York, 1987.

Moreland,(W.H),Reflections of Golconda in Early Seventeenth Century, London, 1931.

Mujeeb, (M), The Indian Muslims, London, 1967.

Leach, (L.Y), Mughal and Other Indian Paintings from the Chaster Beaty Librarary, Vol. 1, London, 1995.

Pal, (P) and Others, Romance of the Tajmahal, Loss Angeles Country Museum of Art, 1989

Pal, (P), Master Artists of the Imperial Mughal Court, U.S.A, 1991.

Ikram (S.M), Muslim Civilization in India, Colombia Univ. Press, 1964.

Goswamy, (B.N.),and Fischer (E), Wonders of A golden Age, Museum Reietberg, Zurich, 1977.

Wilkinson, (J.V.S), The Lights of Canpous, U.S.A, 1948.

Robinson, (B.W), and Others, Islamic Painting and the Arts of the Book, London, 1976.

Milstein, (R), and Brosh, (N), Islamic Painting in Israel Museum, 1984.

Beach, (M.C.) and Koch (E), King of the World, the Padshahnama an Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle, 1997.

Hutton, (D.S), The Elixir of Mirth and Pleasure the Development of Bijapuri Art, 1565 – 1635, Doctor of Philosophy, University of Minnesota, U.S.A, 2000.

Michell,(G)and Zebrowski, (M),The New Cambridge History of India, 1:7,Architecture and Art of the Deccan Sultanates, Cambridge University Press, 1999.